المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى بمكة المكرمة
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا
فرع الأدب والبلاغة والنقد

الحوار في شعر الهذليين

((دراسة وصفية تحليلية))

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب

إعداد الطالب
صالح بن أحمد بن محمد السهيمي

الرقم الجامعي ٤٢٥٨٨٠٧٤

إشراف الأستاذ الدكتور
عبدالله بن محمد العضيبي

١٤٢٩ – ١٤٣٠هـ

٢٠٠٨ – ٢٠٠٩م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى والدي . . .

بـرًا وإحسانا .

إلى والدتي. . .

عطفًا وحنانا .

إلى إخوتي . . .

محبةً وامتنانا .

إلى زوجتي وأبنائي. . .

شكرًا وعرفانا .

إلى من أحـاطوني بنورهم. . .

أهديهم هذا العمل.

ملخص البحث

تعرض هذه الدراسة لظاهرة الحوار الشعري في شعر الهذليين من خلال كتاب "شرح أشعار الهذليين" لأبي سعيد السكري. إذ جاءت في تمهيد وفصلين. تطرقت في التمهيد إلى مفهوم الحوار ووظائفه. حيث عرضت فيه إلى دلالة الأصل لمادة (ح و ر) الدالة على البعد الدائري للمادة، وليس المراجعة كما هو سائد لدى بعض الباحثين، بل جاءت المراجعة جزءًا من هذه الدائرية الشاملة المتكئة على الجانب القصصي. كما تناول الباحث بعض النصوص الشعرية في الشعر العربي القديم حتى العصر الأموي التي اتكأت على الحوار الشعري، حيث ألمحت الدراسة إلى تعدد أنماط الحوار الشعري في تلك النصوص.

وتناول الفصل الأول العلاقات السردية في الحوار الشعري لكونه جزءًا من القصة الشعرية، فترتب على ذلك معالجة هذه القضية في ضوء إظهار أهم العناصر القصصية المتعلقة بالحوار. إذ ناقش المبحث الأول علاقة الحوار بالحدث، حيث أبان عن وجود قصص شعرية مثلت أهم ما لدى الشعراء الهذليين. أما المبحث الثاني فقد عرض إلى علاقة الحوار بالمكان والزمان؛ فكشف عن الخلفية التي تمثلُ الهاجسَ للشاعر من حيث الاتكاء على حضورهما، وعلاقتهما بالحوار الشعري. وجاء المبحث الثالث علاقة الحوار بالشخصية. فناقش الحوار الخارجي، والحوار الداخلي؛ لاعتبار علاقة الحوار بالشخصية.

أما الفصل الثاني فكان بعنوان الحوار وتشكلاته الفنية في شعر الهذليين، الذي كان بمثابة البحث عن الجانب الفني المتعلق بدراسة الحوار الشعري. حيث تطرقتُ في المبحث الأول إلى الحوار وبناء النص الشعري، إذ أظهر هذا عن حضور الحوار في البناء المعماري للنص الشعري الهذلي. وفي المبحث الثاني تناول الباحث الحوار والملامح الأسلوبية، فأبان عن وجود علاقة بين الحوار وبعض الملامح الأسلوبية في البناء التركيبي للغة الحوار. وأخيرًا، تناولت في المبحث الثالث: دراسة تحليلية لنماذج مختارة من الشعر الهذلي، حاولت أن أدرس فيها الحوار الشعري في ضوء قصيدة كاملة من شعر الهذليين الذين اشتهروا باستعمالهم هذه الظاهرة.

الطالب :	المشرف :	عميد الكلية:
صالح بن أحمد السهيمي.	**أ.د. عبدالله بن محمد العضيبي.**	**أ.د: صالح بن سعيد الزهراني**

Abstract

This study discusses the phenomenon of the poetic dialogue through the book of Alhzleen "Poems Alhzleen explanation" for Abu Sa'eed Al-Sukari. It came in the preface and two chapters. Mentioned in the preface to the concept of dialogue and functions. Where the indication of origin in which a substance (Discuss) the function of the circular dimension of the article, and not the audit is also prevalent among some researchers, but the audit was part of the circular cross side Story. Also addressed by some of the texts of poetry in Arabic poetry, even the old Umayyad age of poetic dialogue, where the study alluded to the multiplicity of patterns of poetic dialogue in those texts.

The first chapter in the relationship of narrative to the poetic dialogue as a part of the story, poetry, having that address this issue in the light show on the most important elements of short stories with dialogue. Having discussed the relationship of the first topic of dialogue event, as shown by the presence of poetic stories were the most important poets of the Alhzleen. The second topic was introduced to the relationship of dialogue and the place where time, revealed the background of the poet is a concern in terms of focusing on their presence, and their poetic dialogue. The topic was the third person before the relationship of dialogue, the dialogue discussed the external and the internal dialogue to establish a relationship of dialogue personality.

The third chapter was entitled Dialogue and art in the corps, was Alhzleen, which was a search for the technical study on the poetic dialogue. Where the first topic addressed in the dialogue and the poetic text, if this showed the presence of dialogue in the architecture of the poetic text Alhzli. In the second topic dealt with by the dialogue and stylistic features, During and on the relationship between dialogue and some stylistic features in the synthetic construction of the language of dialogue. Finally, the topic addressed in the third: an analytical study of selected models of hair Alhzli, tried to study in the light of the poetic dialogue, a poem full of Alhzleen who was notorious for their use of this phenomenon.

Student	Supervisor	Dean
Saleh. A. Al Suhaimi	**Prof. Abdullah Moh. Al Odiebi**	**Prof. Saleh Saeed Al Zahrani**

المُقَدِّمَة

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أكرم المعلمين، والمبعوث رحمة للعالمين سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين؛ وبعد:

يمثل الشعر العربي القديم مادة خصبة للدرس والبحث الأدبيين، فيغري كثيرًا من الباحثين بدراسته؛ لما يجدون من المتعة والفائدة في تناولهم له، فيشعرون أنهم بإزاء مادة تمدهم بجماليات متجددة، وعطاء مختلف.

والشعر الهذلي ليس بمعزلٍ عن الشعر العربي القديم؛ بل يُعَدُّ أحدَ أهمِّ روافده في الفصاحة والبيان؛ لكونه يحتوي جمالياتٍ في الأساليب اللغوية، وبناءً شعريًا متميزًا في موضوعاته الشعرية، لا سيما في قصيدة الاشتيار، وقصيدة الرثاء. ولأنه تميّز بظواهر فنية تجلت في كثير من النصوص الشعرية الممتدة بين فترتي العصر الجاهلي والعصر الأموي. ومن أبرزها ظاهرة الحوار الشعري، التي يحفل بها ديوان الشعر الهذلي؛ لذا حاولت هذه الدراسة أن تسهم في تتبعِ تلك الظاهرةِ في الشعر الهذلي، من خلال النصوص الشعرية التي اتكأت على الحوار الشعري.

لقد دفعني ذلك إلى اختيار موضوع (**الحوار في شعر الهذليين**) ليكون محوراً لدراستي في مرحلة الماجستير. وأن تكون نقطة الانطلاق من خلال شعرهم لما فيه من فصاحة التراكيب ، وجمال التصوير، بالإضافة إلى ما اتسم به بناء قصائدهم، وما تضمنته تلك القصائد من حوار بداخلها يعكس اهتمام الشاعر به لكونه عنصرًا فنيًا ، وأداة تواصل مع المجتمع الذي يحيط به في دائرة خاصة؛ وربما اتسعت الدائرة إلى المتلقي بشكل عام.

هناك بعض الدراسات الجادة التي أفادت الباحث في بعض جوانبها الفنية، وخصوصًا ما يتعلق بالجانب الحواري في النص الشعري القديم.

ولعلَّ أول هذه الدراسات دراسة الدكتور السيد أحمد عمارة (**الحوار في القصيدة العربية إلى نهاية العصر الأموي**) - ١٤١٤هـ -، وهي دراسة تناول فيها مفهوم الحوار القصصي والحوار الأسطوري والحوار مع الحيوان ، وبهذا التقسيم نراه قد أخرج الحوار الأسطوري والحوار مع الحيوان (الخياليين) عن الظاهرة القصصية، ومن ثمَّ كان الاكتفاء بتوصيف الحوار في نماذجه الشعرية المنتقاة من الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي، كما أنَّ الدراسة لم تُعنَ بالجانب التحليلي الذي يكشف مدى فاعلية الحوار داخل القصيدة الشعرية. بيدَ أنها تعدُّ من أوائل الدراسات التي اعتنت بالحوار في الشعر العربي القديم. وقد وقفت الدراسة عند بعض نصوص الشعر الهذلي.

أما الدراسة الثانية فتتمثل في كتاب (**الحس القصصي في شعر الهذليين**) للدكتور عبدالناصر محمد سعيد، -١٩٩٨م-، إذ تعدُّ قراءة انتقائية لبعض شعر اء هذيل، تتبع الباحث فيها الحس القصصي عند أبرز شعراء هذيل برؤية متقاربة في تناولها لهؤلاء الشعراء، بل قد نجد أنَّ تركيزه على عناصر القصة لم يكن كافيًا، إذ جاءت قراءته متعجلة، مما أفقدها الوقفة المتأنية أمام النص الهذلي، حتى إنه لم يشر إلى الحوار إلا عندما تطرق إلى أبي ذؤيب الهذلي في فكرة "المنلوج الداخلي" (الحوار الداخلي). والحوار المتعلق بذاتية الشاعر من خلال قصيدته "العينية":

أمــنِ المنونِ وريبهَا تتوجــعُ والدهرُ ليسَ بـ ـمُعْتِبٍ مَنْ يجزعُ

قالتْ أميمةُ ما لجسمكَ شاحباً منذُ ابتذلتَ ومثلُ مَـالكَ يَنْفَعُ

والحوار الشعري هنا لا يقف عند النمط الداخلي حسب، بل يأتي في حوار داخلي حين خاطب الشاعر ذاته في قوله: "أمن المنون ..."، وحوار خارجي يتمثل في السؤال والجواب بين أميمة والشاعر. ومن ثم تتوالى القصص الاستطرادية في القصيدة تباعا للإجابة عن سؤال أميمة. وهي ما تسعى الدراسة إلى إثباته بالتحليل للحوار في النص الشعري.

وتأتي الدراسة الثالثة للباحثة أسماء عبدالمطلوب نوري السيد في بحثها للماجستير (**النزعة القصصية في شعر الهذليين**) المجاز بجامعة أم القرى عام -١٤٢٣هـ-، إذ درست النزعة القصصية في أشعار الهذليين، وتطرقت إلى "القصص الحوارية" بوصفها نوعًا من القصص التي اشتهرت عند الهذليين، غير أن التناول جاء برؤية وصفّية عجلى! فاكتفت بنموذجين من القصائد دون الإشارة إلى بناء الحوار فيهما ، كما أن الباحثة لم تُعْنَ بالتحليل لهذين النموذجين تحليلا يظهر فاعلية الحوار ؛ لكونه عنصرًا من أهم العناصر البنائية في القصة الشعرية، بيدَ أنَّ المحاولة الجادة من قبل الباحثة مهدت الطريق إلى دراسة **الحوار عند الشعراء الهذليين**.

وتجيء دراسة الدكتور محمد خليل خلايلة (**بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين**) -١٤٢٥هـ-، ؛ لتؤكد وجود ظاهرة الحوار عند شعراء هذيل من خلال ما تناوله في الفصل الرابع من الدراسة عبر (**شعرية القص والحوار**). فالمفهوم الذي انطلق منه الباحث في الحوار عند الشعراء الهذليين مرتبطٌ بشعرية القص ، ولعل هذا الارتباط أحال إلى الرؤية العامة التي تؤكد على مسألة تأزم الذات الشاعرة في مواجهة الحياة المحيطة بها. و الدكتور خلايلة اكتفى بنماذج ثلاثة لصخر الغي ، وأبي ذؤيب، وأبي خراش، كانت جديرة بالكشف عن تأزم الذات الشاعرة -على حد تعبيره- ، منطلِقًا من مفهومه للحوار بأنه يعدُّ لغةَ العالم الداخلي الذي يعكسه الشاعر من خلال قصيدته. إلا أنَّ هذه الدراسة تعدُّ من الدراسات المهمة التي اعتنت بالشعر الهذلي، وأضاءت الطريق لي في دراسة **الحوار عند الهذليين**.

وأخيرًا، دراسة (**الحوار في الشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي**) للباحث عبدالرحمن بن عبدالعزيز الفايز الرسالة المقدمة لنيل درجة الدكتوراه بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، نوقشت عام ١٤٢٥هـ. وهي دراسة تناول فيها الباحث بضعة نصوص لشعراء هذليين، برؤية لم تقف عند مفهوم الحوار بوصفه جزءًا من القصة، وإنما كانت الوقفات تحليلاً سريعًا لعنصر الحوار القصصي في الشعر العربي القديم في مواطن كثيرة من الدراسة. إلا أنها أفادت دراستي في إضاءة بعض النصوص الشعرية، وطرق تناولها، وأسهمت في الكشف عن النصوص التي اتكأت على الحوار الشعري.

وقد استفدت من هذه الدراسات التي تناولت الحوار، بالإضافة إلى دراسات أخرى تطرقتْ إلى الحوار في النص الشعري، إلا أنها لم تركز على الشعراء الهذليين بشكل يبرز هذه الظاهرة في شعرهم.

لعل أهم الإشكالات التي واجهت الباحث في الدراسة الوقوف على الفرق بين القصة والحكاية، ومن ثم استخلاص الحوار الشعري من النص الذي يحتوي هذين الجنسين، إلا أنني انتهيت إلى أنْ لا فرق بينهما في الشعر العربي القديم؛ طالما أنهما يندرجان تحت السرد القصصي. كما أنَّ إشكال تعدد الأنماط الحوارية بالنسبة لاعتبارات التقسيم؛ كانت تمثل هاجسًا مقلقًا للباحث أثناء الدراسة.

حاولت الدراسة أن تحقق التوازن في منهجها بين النظرية والتطبيق، وترواح بين التحليل العميق والمسحي للنصوص الشعرية في ديوان الهذليين، مع التركيز على النصوص التي احتوت الحوار الشعري باعتباره أداةً فنية تحقق البعد الدائري في المراجعة والأداء اللغوي. وتتكئ على الجانب القصصي في النص الشعري. فكان المنهج وصفيًّا تحليليًّا يراعي العلاقة الوطيدة بين الجانب المضموني والجانب الشكلي.

والدراسة لم تقف على التعريف بقبيلة هذيل، و لم تتناول الجانب التأريخي لها؛ لأنَّ هناك دراسات جادة اهتمت بهذا الجانب، فدرسته، واعتنت به[1]، مما أغنى عن البحث والتكرار.

وقد جاءت خطة الدراسة في صورتها النهائية موزعة على النحو التالي:

---

(١) من هذه الدراسات والأبحاث التي تناولت الجانب التأريخي لدى الشعراء الهذليين:
((شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي)). تأليف د.أحمد كمال زكي. دار الكاتب العربي. القاهرة. ١٩٦٩م. و((أشعار هذيل وأثرها في محيط الأدب العربي)). د.إسماعيل محمد النتشة، دار البشير، الأردن.ط ١/ ١٤٢٢هـ . و((هذيل في جاهليتها وإسلامها)).د. عبدالجواد الطيب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٢ م.
((البناء الفني في شعر الهذليين)). د.اياد عبدالمجيد إبراهيم. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. العراق. ط/ ٢٠٠٠. و((بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين)). د. محمد خليل الخلايلة ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ١٤٢٥ هـ. و((النزعة القصصية في شعر الهذليين)). إعداد الطالبة أسماء عبدالمطلوب نوري السيد ، رسالة= =مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب بجامعة أم القرى. نوقشت عام ١٤٢٣هـ. و((الإنشاء ومواقعه في شعر هذيل)). إعداد الطالب سعيد بن طيب المطرفي. رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراة في البلاغة والنقد. نوقشت عام ١٤٢٤- ١٤٢٥هـ. جامعة أم القرى بمكة المكرمة.

تناولتُ في **التمهيد** من خلال **المبحث الأول: مفهوم الحوار ووظائفه**، فعرضت للمفهوم معجميًا، واصطلاحيا، كما أني تتبعت المفردة لدى بعض الشعراء العرب في القديم، فأبنت عن حضورها. ومن ثم تناولت أبرز وظائف الحوار الشعري.

أمَّا **المبحث الثاني: الحوار في الشعر العربي القديم إلى العصر الأموي** . فقد تطرقتُ فيه إلى بعض النصوص الشعرية القديمة الممتدة بين فترتي العصر الجاهلي، والعصر الأموي. فحاولت الدراسة أن تبحثَ عن ظاهرة الحوار الشعري في بعض النصوص الشعرية، وأن تفرق بين أنماط الحوار الشعري في تلك النصوص.

وقد تناولت في **الفصل الأول العلاقات السردية بالحوار الشعري** لكونه جزءًا من القصة الشعرية، فترتب على ذلك معالجة هذه القضية في ضوء إبراز أهم العناصر القصصية المتعلقة بالحوار. فناقش **المبحث الأول: علاقة الحوار بالحدث**، إذ أبان عن وجود قصص شعرية مثلت أهم الأحداث في نصوص الشعراء الهذليين. أما **المبحث الثاني: علاقة الحوار بالمكان والزمان** ، فقد جاء بمثابة تتبع الخلفية التي تمثلُ الهاجسَ للشاعر من حيث الاتكاء على الحضور المكاني، والزماني، وعلاقتهما بالحوار الشعري. وتناولت في **المبحث الثالث: علاقة الحوار بالشخصية** . إذ ناقش هذا المبحث الحوار الخارجي، والحوار الداخلي؛ لاعتبار علاقة الحوار بالشخصية.

وفي **الفصل الثاني: الحوار وتشكلاته الفنية في شعر الهذليين** ، الذي كان بمثابة البحث عن الجانب الفني المتعلق بدراسة الحوار الشعري. إذ تطرقتُ في **المبحث الأول: الحوار وبناء النص الشعري** إلى بناء الحوار في نصوص الشعراء، فوجدته يحضر في المقطعات الشعرية، وفي قصائد الموضوع الواحد، وفي قصائد الموضوعات المتعددة.

كما أظهر **المبحث الثاني: الحوار والملامح الأسلوبية** أهمية اكتناز هذا العنصر الفني على بعض الملامح الأسلوبية، فالحوار الشعري يرتكز على أساليب تتماس معه، مكونة بنيته داخل النص، ومسهمة في الكشف عن دلالات خفية تختلف من ملمح إلى آخر.

وأخيرًا، تناولت في **المبحث الثالث: دراسة تحليلية لنماذج مختارة** من الشعر الهذلي، حاولت أن أدرس فيها الحوار الشعري في ضوء القصيدة كاملة لدى بعض الشعراء الهذليين الذين اشتهروا باستعمالهم لهذه الظاهرة.

وفي **الخـــاتمة** حاولت أن أبرز أهم النتائج التي توصلت إليها، وبعض التوصيات العامة.

وبعد، فإني أتقدم بالشكر الجزيل لسعادة الأستاذ الدكتور عبدالله بن محمد العضيبي على ما قدمه لي في هذه الدراسة من العون، والمساعدة، والتوجيه، وبما أمدني به من علم كثير، وخُلقٍ جمٍّ، ورعاية في الإشراف، ومتابعة جادة أنارت لي الطريق في جميع مراحل البحث حتى ظهر بهذه الصورة، فجزاه الله عني خير الجزاء. كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى أساتذتي الكرام في جامعة أم القرى ممثلّة في كلية اللغة العربية، وقسم الدراسات العليا، على احتضانهم لي، وتشجيعهم، ودعمهم المستمر؛ وأخص منهم سعادة الأستاذ الدكتور صالح بن سعيد الزهراني الذي أشار عليَّ بفكرة الموضوع في البدايات، ووجهني، ووقف بجانبي كثيرًا، فجزاه الله خير الجزاء.

وأخيرًا، أشكر كل مَنْ أعانني في هذه الدراسة، وأسهم في توجيهي إلى الصواب، أو ألمح إليَّ بفكرة نيّرة، أو أشعل قنديلاً في الظلام. أشكر الصديق الدكتور أحمد العدواني الذي أمدني بجهد كبير، ووقت كثير في تيسير كثير من العقبات، فكان نعم الصديق، ونعم الباحث المخلص. وأشكر الصديق الدكتور عبدالله بانقيب على نقاشاته الجادة، وأرائه النيّرة. ومتابعاته المستمرة. كما أشكر الزميل الأستاذ عايض الحربي على إخلاصه، ومراجعاته البلاغية في البحث، وأشكر الأستاذ صغيّر العتري على فيض كرمه، ومدّ يد المساعدة في بعض المراجع العلمية. كما أشكر الأستاذين عبدالعزيز آل سليمان، والأستاذ أحمد بن جارالله الزهراني على ما قدماه لي من توجيهات سديدة، وآراء كانت محل التقدير والامتنان.

وختامًا، فإنْ أكن قد استطعت أن أصل إلى الهدف المنشود من هذه الدراسة فهو فضل من الله فوق ما أستحق، وإن أكن قد قصرتُ، فحسبي أنني بذلت طاقتي، وإخلاصي فيما

استطعت، وكان لي شرف المحاولة لتلمس الخطوات الأولى في ميدان البحث، وما توفيقي إلا بالله العلي العظيم.

والحمد لله رب العالمين.

التَّمْهِيدُ

- المبحث الأول : مفهوم الحوار ووظائفه.

-المبحث الثاني : الحوار في الشعر العربي القديم

إلى العصر الأموي.

المبحث الأول :

مفهوم الحوار ووظائفه.

المبحث الأول: مفهوم الحوار ووظائفه.

الحوار لغة:

جاء في كتاب العين تحت مادة (ح ور) أنَّ الحَوْر يعني: "الرجوع إلى الشيء وعنه... والمحاورة: مراجعة الكلام... وفي الحديث: (نعوذ بالله من الحَوْرِ بعد الكَوْر) أي: النقصان بعد الزيادة... ويقال الحور: ما تحت الكور من العمامة... والحَوْرُ خشب يقال لها البيضاء... والحَوَرُ: الأديم المصبوغ بحمرة حَوَّرَتْهُ، وجمعه أحوار... والحَوَرُ: الحديدة التي يدور فيها لسانُ الإبزيم في طرف المنطقة وغيرها، (والحديدة التي تدور عليها البكرة يقال لها: المِحْوَرَةُ)... والمِحورُ: الخشبة التي يبسط بها العجين يُحَوَّرُ به الخبز تحويراً... والحواريون: الذين كانوا مع

عيسى عليه السلام ينصرونه، وكانوا قصّارين، يقال: فعل الحواريون كذا، ونصر الحواريون كذا، فلمّا جرى على ألسنة الناس سُمِّيَ كل ناصر حواريًّا"[١].

هذا ما أُثِرَ عن الخليل في أول معجم للغة العربية حول مادة (ح و ر)، إذ يسرد لنا أهمَّ ما قالت العرب تحت هذه المادة؛ ليجيء ابن فارس بعده مؤصلاً هذه المادة، ومتأملاً ما جاء فيها، وما احتوته من معانٍ متعددة. إذ يرى ابن فارس أنه ا تجتمع تحت أصول ثلاثة ، فيقول للحاء والواو والراء "ثلاثة أصول: أحدها لون، والآخر الرجوع، والثالث أنْ يدور الشيء دَوْراً.

فأما الأول: فالحَوار: شدة بياض العين في شدة سوادها. قال أبو عمرو: الحَوَر أنْ تسودَّ العين كلُّها مثلُ الظباء والبقر. قال: وإنما قيل للنساء حُوُر العيون، لأنهنَّ شُبِّهن بالظباء والبقر... ويقال لأصحاب عيسى عليه السلام الحواريون؛ لأنهم كانوا يحوِّرون الثياب، أي يبيِّضونها. هذا هو الأصل، ثم قيل لكلِّ ناصرٍ حَوَريٌّ... والحواريات: النساء البيض"[٢]، وهنا يشير إلى اللون تحت الأصل الأول من الدلالة لمادة (ح و ر)، أما الأصل الثاني الذي ذكره ابن فارس ، فيدل على "الرجوع، يقال حَارَ، إذا رجع قال الله تعالى: ﴿إنّه ظنَّ أنْ لَنْ يَحُورَ...﴾. والعرب تقول: "الباطل في حُورٍ" أي رَجْعٍ ونَقْصٍ. وكلُّ نقص ورجوع حُورٌ... ويقال: حَارَ بعد ما كارَ ، وتقول: كلَّمتهُ فما رجع إليَّ حَوَاراً وحِوَاراً ومَحُوَرَةً وحَوِيراً... والأصل الثالث المِحْور: الخشبة التي تدور فيها المَحَالة، ويقال حَوَّرْتُ الخبزةَ تحويراً، إذا هيأتها وأدَرْتَها لتضعَها في المَلَّة"[٣].

وما أورده ابن فارس من أصول لمادة الحوار، وما ذكره علماء اللغة من شواهد تمثلت بها العرب في الجاهلية شعرًا ونثرًا، ومن خلال ما أضافه القرآن الكريم ، و ما جاء في الحديث الشريف لهذه المعاني من مزِّية سَمَتْ بالمادة اللغوية، وارتقت بها ، يمكننا القول إنها تندرج تحت أصلٍ واحد يجمعها، وهو معنى الاستدارة.

---

(١) ((كتاب العين))، لأبي عبدالرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق الدكتور مهدي المخزومي والدكتور ابراهيم السامرائي، دار الرشيد، بغداد ، ط/ ١٩٨٠. (٢٨٨/٣).

(٢) ((معجم مقاييس اللغة))، لابن فارس، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، إيران، ط ٢، ١٣٨٩هـ، (مادة ح و ر).

(٣) المرجع السابق. (مادة ح و ر).

فالحور في الأصل الأول عند ابن فارس مرتبط باللون في العين على وجه الخصوص، وارتباط اللون هنا بالعين يستدعي معنى الشكل الدائري، وهو ما يتجسد في لون وشكل العين، بينما نجد في المعنى الثاني من الأصل الأول معنى "الحواريين"، وهم مَنْ كانوا يحوِّرون الثياب ويبِّيضونها، ويتجلى هذا المعنى في طريقته الدائرية الشكل، والحواريون اتسموا بهذا المعنى المستمد من البياض في اللبس، وربما قد يتجاوز البياض مسألة اللون؛ ليستمد معنى الاستدارة من إحاطة الثياب بالجسد، ومن ثمَّ الإحاطة التي يكون عليها الناصر "ولكل ناصرٍ حوريٌّ"، وفي الأمثلة السابقة مما أورده ابن فارس تحت الأصل الأول تظهر معاني الاستدارة جلية وواضحة.

أمَّا الأصل الثاني فقد احتوى معنى الرجوع، والمراجعة والمحاورة تتخذ الشكل الدائري سواء أكان ذلك في الكلام أم في غيره من أشكال الحوار المتنوعة كالسؤال والحوار مع الحيوان، أو الحوار مع النفس، ويأتي الأصل الثالث مؤكدًا معنى الدوران الجامع لهذه الأصول الثلاثة ، إذ يقول ابن فارس حول معناه: (والثالث أن يدور الشيء دوراً) وبهذا يتسق معنى الدوران مع الأصول التي أوردها ابن فارس على مستويي الشكل والحركة.

وزاد الزمخشري في مادة (ح و ر) عمَّا أصَّلَه ابن فارس في (المقاييس) شواهد أخرى تثبت الحضور لمعنى الاستدارة ، إذ قال في سياق عرضه للمادة: "ونزلنا في حارة بني فلان وهي مستدار من فضاء، وبالطائف حَارَاتٌ: منها حارة بني عوف، وحارة الصَّقْلة...ومن المجاز: قَلِقَتْ مَحَاوِرهُ إذ اضطربت أحواله استعير من حال مِحْوَرِ البكرة إذا املاس واتسع الخرق فقلق واضطرب"(١)، وما أضافه الزمخشري في معنى الاستدارة يتجلى في مفردة الحارة بوصفه معنى يصبّ في دائرة الحقيقة، أما المجاز؛ فقد ذكر مثالاً يؤكد به المعنى الذي يجعل النفس قلقة، ومضطربة كمحور البكرة الدائري الشكل.

---

(١) ((أساس البلاغة))، الزمخشري، تحقيق الأستاذ عبدالرحمن محمود. دار المعرفة، بيروت، (مادة حور).

وهذه الأصول قد تطورت فيما بعد، واتجهت إلى معانٍ لا تبتعد كثيرًا عن الأصول التي أوردها ابن فارس، وأضاف عليها الزمخشري في أساس البلاغة ، وتناقلها أهل اللغة في معاجمهم وأسفارهم[١].

أمَّا ابن منظور فقد ساق في (لسان العرب) تحت مادة (ح و ر) معاني عدةً لا تحيد عن فكرة الأصول التي أوردها ابن فارس في معجمه،ومن ذلك أنه ذكر (بأن الحَوْر: الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، حَارَ إلى الشيء وعنه حَوْراً ومحاوراً ومَحَارةً وحُؤُورا رجع عنه وإليه...والمُحَارة: المكان الذي يحور أو يُحَار فيه...وكلَّمتُه فما رجع إليَّ حَوَاراً وحِواراً ومَحَاوَرَةً... والمُحَاورَة: المجاوبة... والتحاور: التجاوب... واستحاره أي استنطقه... واستحار الدار: استنطقها... وحَوّرَ عين الدابة: حَجَّرَ حولها بكيٍّ وذلك من داء يصيبها، والكَيَّةُ يقال لها: الحوراء"[٢]. وقد أفاض ابن منظور في تعدد المعاني والشواهد المتصلة بمادة (ح و ر) على سابقيه من علماء اللغة القدامى، وسادت لديه فكرتا الرجوع والدوران، وهو ما ذهب إليه بعض علماء اللغة لعلَّ أبرزهم الزبيدي في تاج العروس.

إذ ينتهي الزبيدي في سياق عرضه لمعاني الحوار إلى أنَّ المحاورة تعني "المجاوبة و(مراجعة النطق) والكلام في المخاطبة ، وقد حَاوَرَه، (وتحاوروا: تراجعوا الكلام بينهم)، وهم يتراوحون ويتحاورون"[٣].

وكأنه يشير إلى اجتماع المحاورة والعلاقة التفاعلية بين الحوار والأشخاص الذين ي ؤدون الحوار في آن واحد، وم ا بين المراوحة و الحوار تتضح الدلالة الدائرية الدالة على أن الأصل الثابت في مادة (ح و ر) تعني الاستدارة في مجملها ، وفي الوقت ذاته تعني مراجعة الكلام ؛ إذ تحتوي على المداورة في الحديث بين شخصين.

---

(١) ينظر على سبيل المثال: ((لسان العرب))، ابن منظور، دار صادر، ط ١، ١٤١٠هـ. (مادة ح و ر). و ((تاج العروس من جواهر القاموس))، الزبيدي تحقيق عبدالستار أحمد فراج، الكويت، (مادة ح و ر).
(٢) ((لسان العرب))، ابن منظور، (مادة ح و ر).
(٣) ((تاج العروس)): انظر مادة (ح و ر).

انطلاقًا من هذا أرى أنَّ أصل الحوار ومعناه اللغوي -وإنْ دلَّ على المراجعة في الكلام- يتجاوز هذا الأصل؛ ليصبَّ في معنى الاستدارة بشتى صورها إنْ حقيقةً أو مجازًا، وهو ما نلمسه في تعريف الحوار الاصطلاحي، وما يظهر في النصوص الشعرية المتكئة على أسلوب الحوار.

الحوار في الاصطلاح:

يعرف أحد الباحثين الحوار بأنه "حديث يجري بين شخصين أو أكثر في العمل القصصي، أو بين ممثلَيْن أو أكثر على المسرح" (1). بهذا التعريف الذي خصَّ الحوار بالقصة والمسرح يجد الباحث انحسار المفهوم في جانبي القصة والمسرح، كما أنه يؤكد على ارتباطه الوثيق بالشخصية المنتجة للحوار. في حين نرى صاحب (المعجم الأدبي) يعرّف الحوار بأنه "حديث يدور بين اثنين على الأقل، ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو من ينـــزله مقام نفسه كَرَبَّة الشعر أو خيال الحبيبة مثلاً" (2). وفي تعريف جبّور عبدالنور السابق إشارة إلى معنى الدوران في الحوار بين اثنين على الأقل في الحوار الخارجي، والحوار الداخلي، متطرقًا في الوقت ذاته إلى فكرة تعدد الموضوعات التي تجيء في الحوار.

ويشير أيضًا إلى ارتباط الحوار بحقلين أدبيين مهمين هما القصة والمسرح (3)، إلاَّ أنَّ اتصاله بالمسرح يبدو أكثر جلاءً وحضورًا منه في القصة، بل يُعَدُّ مرتكزاً رئيساً في البناء المسرحي، إذ يؤكد ذلك توفيق الحكيم حين يقول: "إذا ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار... ذلك أنَّ الحوار هو أداة المسرحية"(4).

والحكيم أصاب الرؤية حين أكَّد على ارتباط الحوار بالمسرحية، إذ إنَّ الحوار هو الأداة والمرتكز الرئيس في بناء المسرحية ؛ بل إنَّ الحوار هنا يمثل الجانب الدرامي والحركي من خلال الوظيفة الحوارية، ويكشف عن دور الشخصية في العمل الفني، وهو موجود في الشعر القصصي، لكن ليس بمستوى الحضور والفاعلية ا لتي نراها في المسرح ؛ لأنَّ الحوار الذي يهتم بالفكرة فقط دون النظر إلى الشخصيات أقرب ما يكون إلى الحوار الفلسفي، إذ إنَّ "الحوار الفلسفي يهدف أولاً إلى الـــكشف عن الفكرة في ذاتها. أما الحوار المسرحي فيهتم بالكشف

---

(1) ((المعجم الوسيط))، مجمع اللغة العربية، مصر، ط٤، ١٤٢٥هـــ، مكتبة الشروق الدولية، حرف الحاء، (٢٠٥).

(2) ((المعجم الأدبي))، تأليف جبّور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت ط٢، ١٩٨٤م، ص: (١٠٠).

(3) وفي ذلك يشير جبّور عبدالنور أن أسلوب الحوار "طاغٍ في المسرحيات وشائع في أقسام مهمة من الروايات ويفرض فيه الإبانه عن المواقف والكشف عن خبايا النفس". ((المعجم الأدبي)): ص: (١٠٠).

(4) ((فن الأدب))، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب، د.ت، ص: (١٥٠).

أول شيء عن الشخصية" [(١)] – على حدّ تعبير الدكتور عزالدين إسماعيل – و بهذا يمكن أنْ نتعرف على الحوار المسرحي، إذ يبرز اهتمامه وجلاؤه بالكشف عن الشخصية في المقام الأول، وقد يتعدى ذلك حين تتحول وظيفة الحوار إلى بثّ الحركة والحيوية والدراما [(٢)] في العمل الفني.

أمَّا الحوار في القصة فقد عرّفه أحد الباحثين العرب بأنه "الأداة القصصية المتمثلة في نقل الأقوال أو حكايتها"[(٣)]، وهذه الأداة قد تكون متأرجحة بين الواقع والخيال في نقل الأقوال أو حكايتها هذا من جهة، ومن جهة أخرى تكون أداة ثانوية، ليس كما رأينا في الحوار المسرحي؛ لأن الحوار المسرحي يكتسب "حيوية بالأداء التمثيلي لترابط أجزائه بعضها مع بعض. أمَّا الحوار القصصي فيستعصي على أن يؤدَّى كما يؤدَّى الحوار المسرحي ؛ لأنه وثيق الصلة بالسرد القصصي والوصف والتحليل[(٤)].

وفيما يبدو أنَّ فاعلية الحوار متصلة بالحضور (الحركي/الدرامي) الذي يدفع باللغة نحو بث الحركة والحيوية في نقل الصورة نقلاً يؤثر في نفسية المتلقي، مع جذبه نحو المتابعة والتفاعل مع النص، إذ إنَّ "النص الدرامي يختلف ويتميز عن الأنواع الأخرى بغلبة عنصر الحوار على العناصر الأخرى، فالحوار هو المسؤول عن تقديم الشخصيات، والتعريف بها، وبيان الصراع الذي يدور بينها، وما يترتب على ذلك من سير الأحداث إلى نهايتها"[(٥)].

والحوار في الشعر يختلف بطبيعته عن الحوار في المسرح أو في القصة؛ غير أنه لا يبتعد كثيراً عنهما من حيث إضافة الوظيفة الناتجة عن الحوار، فالحوار في الشعر إن كان جاء مختزلاً ومكثفًا؛ إلا أنه يحمل في طياته كثيرًا من الدلالات والجماليات التي لا تكون في قالب آخر.

---

(١) ((قضايا الإنسان فـي الأدب المسرحي المعاصر))، عز الدين إسـماعيل، دار الفكر العربـي، ط٢، ١٩٦٨م، ص: (٣٩).

(٢) ينظر في ذلك: ((النقد الأدبي الحديث))، د.محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، ص: (٦٥٩) و((فن الأدب))، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب، مصر. د.ت. ص: ١٥١، و((الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون))، د.طه عبدالفتاح مقلد، مكتبة الشباب، ص: (١٩).

(٣) ((طرائق تحليل القصة))، الصادق قسومة، دار الجنوب للنشر، تونس، ص: (٢١٢).

(٤) ((الحوار في القصة والمسرحية))... طه عبدالفتاح مقلد، ص: (٣٣).

(٥) ((السرد والظاهرة الدرامية))، علي بدر تميم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط الأولى، ص: (١٢٤).

والحوار في الشعر العربي أسلوب "يقوم أساساً على ظهور أصوات (أو صوتين على أقل تقدير) لأشخاص مختلفين، ومألوف في الشعر القديم ظهور هذا النوع من الحوار الذي يرويه الشاعر في قصيدته فيحكي به ما دار بينه وبين محبوبته (في الأغلب الأعم). هكذا ظهر هذا الأسلوب منذ عهد امرئ القيس في العصر الجاهلي كما يتضح من معلقته"(١).

بهذا المفهوم نرى الحوار في الشعر عند الدكتور عز الدين إسماعيل يرتكز على الحوار الخارجي، غير أنه أضاف ميزة لهذا الحوار لدى الشاعر القديم "حين يروي الحوار فإنه يبتعد عن التجسيم الدرامي بمقدار ما يقترب من السرد القصصي" (٢). وربما تعدُّ هذه الإشارة من أوائل الإشارات لباحث عربي معاصر؛ إذ تدل على وضوح الحوار السردي في قصيدة الشاعر العربي القديم. لكنه قد يتحول إلى حوار غير مباشر أو داخلي – لدى باحث آخر– من خلال ما ينقله الشاعر من أقوال داخل القصة الشعرية من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر (زمن التخاطب) ، فالحوار هنا يؤدي وظيفة سردية تدفع بالأحداث إلى الأمام، وتمكن الشاعر من ضغط الأحداث الكبيرة واختصار القصة وإيجازها مما يتوافق مع طبيعة اللغة الشعرية ذات الإيجاز والتكثيف(٣).

أمَّا الحوار الشعري بوجه عام عند السيد أحمد عمارة فهو "حكاية الواقع مضافاً إليه عنصر التشويق والخيال والتصرف الشخصي" (٤) مُقَسِّمًا إياه إلى حوار واقعي ورمزي وخيالي وأسطوري(٥). والحوار عند الباحث يدور فَلَكَهُ في حكاية الواقع حين يضاف إليه عناصر ترفد تلك الحكاية كالتشويق، والخيال، والتصرف الشخصي.

وأشار الباحث عبدالرحمن الفايز إلى مفهوم الحوار في الشعر بأنه "حديث شعري، يتناول موضوعات شتى، للوصول إلى هدف معين، يدور بين طرفين أو أكثر في النص الواحد، سواء كان هذا النص قصيدة أم مقطوعة أم بيتاً واحداً" (٦). وبهذا التعريف يمكن أن يكون أقرب

---

(١) ((الشعر العربي المعاصر))، الدكتور عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت ط٣، ١٩٨١، ص: (٢٩٨).

(٢) المرجع السابق: ص (٢٩٨).

(٣) راجع:((الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية))، فاتح عبدالسلام، دار الساقي، لبنـان. ط١، ١٩٩٩، ص: (٩١).

(٤) ((الحوار في القصيدة العربية إلى نهاية العصر الأموي))، السيد أحمد عمارة، ط٢١، ١٤١٤هـ ص: (١١).

(٥) المرجع السابق: ص (١١).

(٦) ((الحوار في الشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي))، دراسة بلاغية نقدية، رسالة دكتورة، إعداد عبدالرحمن بن عبدالعزيز الفايز، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية. ١٤٢٥هـ، ص: (٦).

التعريفات السابقة إلى مقاربة المفهوم الأشمل لتعريف الحوار في الشعر، والمتداخل مع المفهوم الذي أورده صاحب (المعجم الأدبي).

قد تتعدد المفاهيم حول مصطلح الحوار سواء أكان في الشعر العربي القديم أم في الحديث، وقد تبدو صورة التعدد متباينة؛ لكون الحوار في القديم مختلفٌ عمَّا هو عليه الآن في شعرنا العربي المعاصر؛ لأن الأجناس الأدبية في الشعر العربي المعاصر قد أسهمت في توظيف الحوار الشعري وفق قوالب جديدة كالشعر المسرحي والملاحم الوافدة إلينا من ثقافات تختلف عن الثقافة العربية، وهذا يدعو المتأمل في الحوار الشعري أن يقرن بين الحوار بوصفه أداة فنية وبين النص الشعري الذي احتواه، إذ يبدو الحوار في الشعر العربي المعاصر أكثر تعقيدًا مما هو عليه في الشعر القديم. والشاعر العربي القديم لم يتأثر بالمسرح أو بالملحمة اليونانية كما تأثر بها الشاعر المعاصر. ولكن يظل تأثر الشاعر القديم محدودًا في بعض الحكايات العابرة، كالذي نراه في حكاية الغول عند تأبط شرًا. وهذا لا يعدُّ أمرًا ذا بال بالنسبة لمصطلح الحوار؛ لأن عبقرية الشاعر العربي القديم لم تغفل حضور الحوار في النص الشعري. ولم تقيده بنمط واحد، بل حضوره يأتي في صوره المتعددة.

أما مفهوم الحوار الشعري – لدى الباحث– فيشمل كل ما يدور من حديث بين شخصيتين فأكثر، داخل النص الشعري على مستوى الحوار الخارجي ؛ أو ما يقوم مقامَهُمَا في الحوار الداخلي.

وظائف الحوار الشعري:

تتعدد مواطن الحوار الشعري في القصيدة العربية القديمة، ولتتبع وظائف الحوار؛ سنعمد إلى تتبع مواطن الحوار وارتحال المفردة في بعض نماذج من الشعر العربي القديم. إذ تحضر مفردة الحوار والمحاورة لدى الشعراء العرب القدامى عبر نصوصهم الشعرية، فنجد مفردة (الحوار) تدور بين الإلفَين، وبين الشخصيات المتحاورة داخل الحكاية الشعرية، ونجد الشعراء يلجأون إلى حوار الحيوان، والطبيعة، والدهر. كما أنَّ المفردة تحضر في موضوعات شعرية كالغزل، والرثاء، والعذل، والحرب، وما إلى ذلك من موضوعات مختلفة. وهذا يؤكد على اهتمام الشعراء القدامى بالحوار الشعري، وبوظائفه كما ألمحنا إلى ذلك سابقًا.

من ذلك أننا مثلاً نجد الشاعر الجاهلي عنترة بن شداد يلجأ إلى استعمال مفردة الحوار والمحاورة في معلقته حين رأى حصانه يتراجع أمام العدو ، وأحسَّ بشكواه الداخلية، والتي عبر عنها بالحمحمة والدموع، إذ قال(1):

فـــازورَّ مـــن وقـــــع القنا بلَبَانِه وشـــكا إليَّ بعَبْـــرةٍ وتحـــمحُمِ
لو كان يدري مـــا المحَاوَرَةُ اشتكى أو كان يَدْري ما جواب تكلمي

أشار الشاعر في المقطع السابق إلى كلمة المُحَاوَرَة، حين داهمه شعور بالرغبة في التواصل أثناء مواجهة العدو ، وحين رأى حصانه يتراجع أمام العدو ، وأحسَّ بشكواه الداخلية، والتي عبر عنها بعبرات تُسْكَب، وبحمحمة تعني الصوت الخفي الذي لا يكاد يسمع جرَّاء ما لقيه من الشدائد في المواجهة، وإن كانت المفردة تدل على المراجعة في الكلام إلا أنها بالمقابل تستدعي الصمت، لذا نجد معنى الاستدارة يظهر عبر مفردتي الشكوى والدراية؛ فالحصان اشتكى إلى صاحبه، والشاعر يبرر هذه الشكوى من خلال قوله: "لو كان يدري"، فتحضر مفردة المحاورة عبر التشكل الدائري بين الشكوى والدراية.

---

(1) انظر: ((ديوان عنترة)) ، محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، ص: (٢١٨).

وتَرِدُ مفردة الحوار في إحدى قصائد النابغة الذبياني، حين التقى امرأة تدعى (سعاد) من قبيلة (بلي) ، وكانت ذات جمال وحُسن، ومما زاد في حسنها حسنُ حديثها ، لذا قال[1]:

بانتْ سـعـادُ وأمسى حَبْلُها انجذما واحتلتِ الشرعَ فالأجزاعَ من إضما
إحـدى بليٍّ و مـا هـام الفؤادُ بها إلا السـفاه و إلاَّ ذكـرةً حُلُما
ليستْ من السود أعقاباً إذا انصرفتْ و لا تبـيعُ بجـنبي نخـلةَ البَرَمَا
غـراءُ أكملُ مـن يمشي على قدمٍ حُسْناً وأحـسنُ ما حاورته الكَلِمَا

النابغة يسعى إلى الحوار مع امرأة جميلة لحسن منطقها وكلامها، مدركاً أهمية الحوار في التواصل مع الأنثى، والاسترسال في الحديث معها، وهذا مطردٌ لدى كثير من الشعراء القدامى حين يركنون إلى من تستهويه النفس في التواصل معه، أوالحديث إليه.

وتسير المفردة في الشعر الإسلامي نحو رؤية لا تبتعد كثيراً عن الشعر الجاهلي، إلا بقدر ما تحتويه من وظائف جديدة تكاد تكون أقل حضورًا في الشعر الجاهلي من وجهة نظر عامة، وهذا الحضور للحوار بوصفه مفردة أو وظيفة قد ترك أثره الجلي في إظهار أهمية الحوار في الشعر الإسلامي؛ لا سيما فيما حمله القرآن الكريم من لغة الحوار والمحاورة في العديد من القصص القرآني، ومن ذلك مثلاً ما نجده عند حميد بن ثور الهلالي، إذ يقول[2]:

وكَـائِنْ لَهوْنا مـن ربيـع مَسَرَّةٍ وصَيْفٍ لهوناهُ قَصِيرٍ ظهائرُهْ
بجـزعٍ تُغَنِّينا بـه مُـسْتَظِلَّةٌ بساقٍ تغنيه وساقٌ يُحَـاوِرُهْ
دعتْ ساقَ حُرٍّ وانتحى مثل صوتها يُمـائِرهُا في فعله وتمـائِرُهْ

والحوار عند الشاعر يحيل على اجتماع وظيفتين يراد منها التواصل في ظل ذكرى وشوق سعى إليهما عبر المكان "جزع"؛ إذ رأى حمامة مستظلة بساق، فدار بينهما غناء ، وحوار.

---

(١) ((ديوان النابغة الذبياني)) ، جمعه وشرحه وكمّله وعلق عليه الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، دت، ص: (٢١٦).

(٢) ((ديوان حُمَيْد بن ثور الهلالي)) ، صنعة الأستاذ عبدالعزيز الميمني، ١٣٧١هـ، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ص: (٩٠).

وبهذه الصورة التي سعى إلى تأسيسها الشاعر من خلال ما رسمه لنا في المقطع السابق تتجلى أهمية الحوار في مشاهد الألفة بين الحبيبين؛ وهي ما تسمى بالوظيفة التواصلية للحوار (الوظيفة الأكثر حضورًا في الحوار) ، أما الوظيفة الأخرى التي نستشفها من الحوار السابق فهي الوظيفة الحركية(الدرامية) التي تهتم بالحركة ، وتظهر المشهد القصصي في صورة ماثلة، ومجسدة تشعر المتلقي بالحركة.

وربما نلمس كثيرًا من الأنماط الحوارية لدى شعراء الغزل في العصر الأموي، كالذي نراه في شعر عمر بن أبي ربيعة، ومن ذلك ما قاله في قصيدته النونية(1):

قُلْ للمَنَازِلِ بالظَّهرانِ: قَــدْ حَـــانَا   أنْ تَنْــطِــقي فَتُبِيــنِي اليَــوْمَ تِبْيَانَا
رُدِّي علــينا بـمــا قُلْنَا تَــحِيَّتَنَا وَحَدِّثِينَا   مَــتَى بَــانَ الــذي بَانَا
قَالتْ:وَمَنْ أَنْتَ أُذكُرْ؟ قال ذو شَجَنٍ   قدَ هاجَ مِنْهُ نَحيبُ الحبِّ أحــزانَا
قالت: فأنت الــذي أرسلت جاريةً   وَهْناً إلــى الركبِ تدعى أم سفيانا
ثُمَّ أَنَخْــتَ وراءَ الــعــرق أبْــعِرةً أَتَيْنَ   مــن ركــبه الأعلى ورُكبَانَا
ثُمَّ أتيــتَ تَخَطَّى الَّركْــبَ مُسْتَتَراً حتى لَقيتَ   لدى البطحاءِ إنسَــانَا
قــلــتُ: نعــمْ، فأَبيني في مُحَاوَرَة وحَدِّثيني حديثَ الركبِ مَنْ   كَــانَا

تجلت المحاورة في النص السابق بين الشاعر ومحبوبته، وماكان بينهما من الألفة والعشق، كما أن الحوار قد ارتقى بالشعر إلى أرقى درجات التواصل والحيوية عبر أسلوب السؤال والجواب، الذي أسهم في درجة التفاعل بين المتحاورين. وبالنظر لحضور الحوار في نص عمر بن أبي ربيعة من خلال مفردة المحاورة، فإن الوظائف الناتجة عن هذا الحضور تتجلى في وظيفتي التواصلية والحركية، هذا بالإضافة إلى وظيفة أخرى تتمثل في الوظيفة السردية؛ باعتبارها وظيفة للحوار تهتم بدفع الأحداث في القصة الشعرية.

وعندئذٍ تتجلى أهمية الحوار في الشعر العربي من خلال ما يحمله من وظائف تواصلية وحركية وسردية، وبهذا يلجأ الشاعر العربي إليه بحثًا عن حيوية يبثها في قصيدته، أو للبحث عن

(1) ((شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي))، محمد محي الدين عبدالحميد، الطبعة الثالثة، ١٣٨٤هـ ، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ص: (٣٠٧).

التواصل بين الشخصيات داخل النص ، أو من أجل البحث عن تصوير لمشهد قصصي يرفد به الأحداث القصصية ، أو ليسير به قُدُمًا في النص الشعري . وهذا ما ستحاول الدراسة تجليته لاحقًا.

ويظهر الحوار في موضوعات شعرية متعددة، منها: موضوع الحرب والعذل والرثاء والغزل، وقد نجد حضور الحوار الشعري جليًا لدى شعراء الغزل . إذ يشير إلى ذلك ابن جني في الخصائص مشيداً بحضور فاعلية الحوار لدى أهل النسيب؛ عندما قال: "بأنهم قد شاع عنهم واتسع في محاوراتهم علوُّ قدر الحديث بين الأليفين، والفكاهة بجمع شمل المتواصلين" [(١)]، هذا وبالإضافة إلى موضوع الرثاء الذي يبرز أهمية الحوار داخل النص الشعري.

---

(١) ((الخصائص)) ، صنعة أبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، (١/٢١٩).

المبحث الثاني :

الحوار في الشعر العربي القديم إلى العصر الأموي.

المبحث الثاني الحوار في الشعر العربي القديم إلى العصر الأموي

كان الشعر العربي القديم -ولا يزال- مجالاً خصباً للباحث عن جماليات الشعر من خلال طاقاته الفنية الدافعة إلى متابعة هذا الدفق الإبداعي المتألق. فنجد أنَّ الشعر القديم يثير كثيرًا من الجماليات التي لا نزال نتابعها على مستوى القراءة والبحث.

تشكل القصة الشعرية إحدى عناصر جمال الشعر العربي التي لجأ إليها الشعراء بحثاً عن عالمٍ خصبٍ بالحركة والتواصل مع المتلقي، ولا يزال التواصل قائمًا إلى عصرنا الحديث في اللجوء إلى الأسلوب القصصي من خلال ما أنتجته قريحة الشعراء في ديوان الشعر العربي؛ بل إننا نرى تميزَ عددٍ ليس بالقليل من شعراء العربية قديماً في الاتكاء على عنصر الحوار بوصفه جزءاً من القصة دعماً لهذا التواصل الذي سعى إليه الشاعر مبكراً، وبحثاً عن توهج في القصص الشعري.

والحوار حينما يأتي في القصة الشعرية يكون أكثر تألقًا، فالشعر العربي القديم احتوى العديد من أنماط الحوار القصصي امتدادًا من العصر الجاهلي، ومروراً بشعر صدر الإسلام حتى العصر الأموي، وبهذا المخزون الشعري لا يستطيع الباحث متابعة كل ما دار من حوارات في هذه الفترة عبر العديد من النصوص الشعرية، ولكنه سيلجأ إلى انتقاء بعض النصوص التي ستكشف عن الجانب الجمالي للحوار الشعري.

يرتبط الشاعر العربي القديم بواقعه أشدَّ ارتباط؛ فنراه يتأمل ما يحيط به من أشياء أَلِفَهَا وأشياء لم يألفْهَا، ويحاول أن يتأمل الواقع، ولم يكن ذلك كله على حساب ذاتيته؛ لأن الواقعية لا تعني "إغفال الذاتية، بل إنَّ ذاتية الفنان مستمدة من الواقع المحيط به"[1].

---

(١) ((الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر))، رشيدة مهران، ط١ ، ١٩٧٩م الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الاسكندرية، ص: (٢١).

وهنا نجد أنَّ الحوار الواقعي الممتد في الفترة المحددة بين العصرين الجاهلي والأموي لم يكن حواراً يغفل ذاتية الشاعر العربي، بل كان يضفي على ذاتيته بُعدًا موضوعيًا يسهم به في رفد تأملاته الذاتية، ويحقق البعد الواقعي في النص.

ويذهب أحد الباحثين إلى تعريف الحوار الواقعي بأنه "كل حديث دار بين طرفين أو أكثر داخل نصٍ واحد، بناه أصحابه على ما جرى في واقعهم من خير وشر، وصوروه كما هو قائم في نفس كل واحد منهم" [(١)]. والشاعر العربي القديم لم يكن مبتعدًا عن واقعه المعاش، إذ نرى العديد من الشعراء يلجأون إلى الحوار الواقعي في نصوصهم الشعرية.

والحوار الواقعي بهذه الرؤية يمتد في العديد من القصائد الشعرية كالقصيدة التي قالها زهير بن أبي سلمى[(٢)]:

صَحَا القلبُ عن سُلمَى، وأقصَرَ باطلُهْ ... وعُرِّيَ أفـــراسُ الصَّبا، ورَواحِلُهْ
وأقصرتُ ، عما تعلمَينَ ، وسُدِّدَتْ ... عليَّ، سوى قَصدِ السبيل، معاولُهْ
وقال العَذارَى: إنَّما أنت عَمُّنا ... وكان الشبابُ كالخَليطِ، نزايلُهْ
فأصبحتُ ما يَعرِفْنَ إلاَّ خليقتي ... وإلاَّ سَواد الرَّأسِ، والشَّيب شامِلُهْ
لمن طَلَلٌ، كالوحي، عافٍ منازلُهْ ؟ ... عفا الرَّسُّ منهُ ، فالرسَيسُ ، فعاقِلُهْ
فرَقْدٌ ، فصاراتٌ ، فأكنافُ مَنعجٍ ... فشرقيُّ سَلَمى: حوضُهُ ، فأجاولُهْ
فبينا نُبَغِّي الصَّيَد جاء غُلامُنا ... يَدِبُّ ، ويخفي شخصَهُ ، ويضائلُهْ
فقـــــال: ش ــــــياهٌ، راتعاتٌ بقفرةٍ ... بمستأسِدِ القُريانِ ، حُ ـــــوٌّ مسائلُهْ
وقد خرَّمَ الطرادُ ، عنه جحاشَهُ ... فلم يَبقَ إلاَّ نف ـــــسُهُ ، وحلائلُهْ
فقـــــال أميري: ما ترى رأي ما نرى ... أَنَخِلُهُ عن نفــــــسِهِ ، أم نصاوِلُهْ ؟
فبتنا عُ ـــــراةً ع ــند رأسِ جوادنا ... يزاوِلُنا عن نفـــــسه ، ونزاوِلُهْ
ونضــرِبُهُ ، حتى اطم ــأنَّ قذالُهُ ... ولم يطمئنَّ قَل ـــــبُهُ ، وخصائلُهْ
ومُلجِمُنا ما إنْ يَنالُ قذالَهُ ... ولا قَدَماهُ الأرضَ، إلاَّ أَنامِلُهْ

(١) ((الحوار في الشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي))، عبدالرحمن الفايز، ص: (٢٢).

(٢) ((شعر زهير بن أبي سُلمى))، صنعه الأعلم الشنتمري، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ص: (٤٥) وما بعدها.

فلأياً ، بلأيٍ ، ما حَمَلْنا وليدنا على ظَهرِ مَحبَّوكٍ ، ظماءِ مفاصلُه
وقلــت له: سَدِّدْ وأبصرْ طريقه وما هو فيه ، عن وصاتيَ ، شاغِلُهْ
وقلــت: تَعلَّمْ أنَّ للصيد غِرَّةً وإلاَّ تُضـيِّعْها فـإنَّكَ قاتِلُهْ
فتَبـَّعَ آثـارَ الشـياهِ وليدنا كشؤبُوبِ غيثٍ ، يَحفِشُ الأكم وابِلُهْ

...

الشاعر هنا يقدم مقطعين عدا الثالث الذي خصه بالمدح [1]، إذ جاء المقطع الأول حول حديثه مع العذارى حين قلن له: "إنما أنت عمنا "؛ وغالباً ما يصدر زهير بن أبي سلمى عن التمثل في صورة الرجل الكبير (الحكيم)، إذ تكرر في العديد من قصائده [2]، وفي المقطع الأول يظهر الحوار الواقعي الذي دار بين العذارى وعمهم-كما ذكرن- حين تذكَّرَ سلمى وأيام الصبا والشباب، واستوقفه الطلل متسائلا "لمن طللٌ كالوحي عاف منازله ؟". وبهذه الوقفة أمام الطلل التي تبدي الحسرة والألم منذ الوهلة الأولى عبر مواجهة الأماكن المقفرة ؛ نجد أنَّ استدعاءها يثير شجنًا لدى الشاعر، كما يثير واقعية في القصة، والحوار الواقعي هنا لا يغفل ذاتية الشاعر؛ لأنه يضفي بعدًا واقعيا، ولأنه لا ينقطع عن عنصري الزمان والمكان؛ لما لهما من دلالة نفسية لدى الشاعر . وربما أن هذا لايبتعد كثيرًا عن رؤيته في المقطع التالي، من حيث الاسترسال في الحوار الواقعي، فيقول:

فبينا نبغي الصَّيد جــاء غُلامُنا يَدِبُّ، ويخفي شخصَهُ ، و يضائلُهْ
فقال: شــياهٌ ، راتعاتٌ بقفرةٍ بمستأسِــدِ القُريانِ ، حُوٌّ مسائلُهْ

من هنا تجلت الحركة من خلال ما تتيحه الصورة، كما تجلى الحوار الواقعي بين الغلام والشاعر والأمير في مواجهة صيد الشياه (الحمير)، وفي ظل حضور الجواد الذي ما فتئوا يزاولونه عن نفسه ويزاولهم . وبهذا المقطع الذي لا ينفك عن الأول يؤكد على دور الحوار

---

(١) يروى أنه لما قتل حذيفة بن بدر في حرب داحس والغبراء طمع عمرو بن هند في غطفان أن يصيب بها حاجته. فأرسل إلى حصن بن حذيفة -وكان حصن والحليفان لم يدينوا لملك قط-: إني ممدك بخيل ، فادخل في مملكتي، وأجعلُ لك ناحية من الأرض. فأرسل إليه حصن: ما كنت قط أفرغَ لحربك مني الآن ، ولا أكثرَ عدةً... إلى أن أقبل حصن بالحليفين أسد وغطفان،حتى نزل زُبالة. فصد عنه عمرو بن هند، وكره قتاله، فقال زهير هذه القصيدة في ذلك ، ومادحا في المقطع الثالث حصن بن حذيفة وما قام به. هامش ((الديوان)). ص: (٤٥).

(٢) انظر على سبيل المثال: (معلقته الميمية)، ((الديوان)): ص (٢٥)، والقصيدة التـي مدح بـها سنان بن حارثة (اللامية)، ص: (٣١).

الشعري في تلاحم القصيدة، واتصال أجزائها من خلال ما يحمله الحوار من المحافظة على وحدة النص الشعري. إذ يؤكد الدكتور نوري القيسي بأن لوحة الصيد "تمثل النقطة المتحركة والمنعطف الذي يشد أطراف القصيدة، ويوحد بين أجزائها، وهي الجسر الذي قدم له الشاعر بما مهد لهذه اللوحة لأن تأخذ شكلها المتناسق وبعدها الفني في إطار القصيدة العربية"(١).

وقد نجد في بداية مقطع الصيد حضور الوظيفة الحركية للحوار، إذ نرى براعة الشاعر تتجلى في انتقاء الألفاظ حين قال: "نُبَغِّي" الصيد. وبهذه المفردة التي كشفت عن الرغبة الملحة في التربص بالحيوان وصيده، تدلنا على السعي إلى إراقة الدماء أو الابتغاء وراء ذلك سبيلا، كما أنها جاءت في ظل الصورة التي رسمها الشاعر للغلام، حين جاء "يدب" ويضائل شخصه؛ خشية أن تهرب الشياه. وكأن الشاعر يريد أن يشير من طرف خفي إلى مسألة إراقة الدماء في الحرب عبر إيراده مقطع الصيد، ولعل مناسبة القصيدة التي مدح بها حصن بن حذيفة في المقطع الثالث تتوافق مع هذا التفسير.

وتلاحقت الصور الشعرية بين شياه راتعات، وقد خرّم الطراد ...؛ لتؤكد إظهار ضعف (الشاعر/الإنسان) حينما يتقدم به السن، وعندما يواجه حيوية الشباب ونضارة العذارى فإنه يشعر بالأسى إزاء هذا الوهن، ومن ثمَّ يصاب بالحسرة والعجز أمام مواجهة العذارى اللائي لا يمتُّ لهنَّ بصلة، ولا ينتمي إلى عالمهن، بهذا يسعى الشاعر إلى إظهار هذا العالم وإبرازه حين يرسم صورة إسقاط الصيادين للجحاش مع إبقاء الحمار وحلائله (زوجاته) استعارة للأُتن، وكأنه يلّمح من طرف خفي إلى الرغبة الملحة في حفظ الدماء ، والسعي إلى الاحتفاظ لكلا الفريقين بما لديه من قوة.

وفي هذين المقطعين يتضح الحوار الواقعي من خلال ما عرضنا له في قصيدة زهير، إذ تجلّت واقعية الحوار المباشر، من خلال ما يتخذه الشاعر من صورة الظعن والصيد بوصفها رموزًا موضوعية يسقطها على الشخصيات الواقعية التي يريد أن يلبسها ثياب (الرموز) فيما أشار إليه من قصة القصيدة كالممدوح حصن بن حذيفة الفزاري في صورة الجواد ، وكالحارث

(١) ((وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية))، نوري حمودي القيسي، مؤسسة دار الكتب، العراق ، ط، ١٣٩٤ هـ ص: (٤٢).

بن ورقاء في صورة الم طاردة[1]. والتصور الذهني لهذه الرموز لا ينفي واقعية الحوار الشعري؛ لأن الحوار يستمد واقعيته من داخل النص، لذا فإننا نلحظ الارتباط الوثيق بين الحوار والشخصية الرمزية داخل النص الشعري.

ومن القصائد التي تركزت على الأسلوب الواقعي في الحوار قصيدة الحطيئة التي يصف فيها أعرابياً جواداً صاحب صيد ألوفاً للفلوات، حين قال[2]:

وطاوي ثلاثٍ، عاصبُ البطنِ مُرْمِلٍ بتيهاءَ لم يعرفْ بِهَا سَاكنٌ رَسْما
أخي جَفوةٍ، فيهِ من الإُنس وَحشةٌ يرى البؤسَ فيها من شراستهِ نُعْمىَ
وأفردَ في شِعْب عجوزاً إزاءها ثلاثةُ أشباحٍ تخالهمُ بَهْما
رأى شبحاً وسطَ الظلامِ فراعَهُ فلما بدا ضيفاً ، تسور واهتمَّا
فقالَ ابنُه ، ل ـــما رآه بحَيْرةٍ أيَا أبتِ اذبحني ! ويسِّر لهُ طُعما
ولا تعتذرْ بالعُدْم عَلَّ الذي طرَا يظنُّ لنا مالاً فيوسَعُنَا ذمَّا
فروّى قليلاً ، ثم أحجمَ برهةً وإنْ هو لم يذبحْ فتَاهُ فقد همَّا
فبيناهما عنّتْ على البعدِ عانةٌ قد انتظمتْ من خلفِ مِسْحَلها نَظْما
عِطاشاً تريد الماءَ فانسابَ نحوها على أنَّهُ منها إلى دمِهَا أظمَا
فأمهلها حتى تروّت عطاشها فأرسل فيها من كنانته سهما
فخرّت نحوصٌ ذات جَحْشٍ سَمِينةٌ قد اكتنزت لحماً وقد طبقت شحما
فيا بشره إذ جرّها نحو قومه ويا بشرهم لّما رأوا كَلْمهَا يَدْمَى
فباتوا كِراماً قد قضوا حق ضيفهم فلم يَغْرَموا غرماً، و قد غَنموا غُنَما
وبات أبوهم من بشاشته أباً لضيفهم والأمُّ من بشرها أُمَّا

والحطيئة في قصيدته التي يصّور فيها الأعرابي وأهله، ينحاز إلى تأمل الشخصيات، وما يصدر عنها من أحداث تعلي من الدراما الواقعية للحركة ، ويبدو الحوار هنا بوصفه عنصرًا

---

(١) انظر: ((الرحلة في القصيدة الجاهلية)): د.وهب رومية. مؤسسة الرسالة، لبنان، ط:٣، ١٤٠٢هـ، ص: (٣٣٢).

(٢) ((ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت))، تحقيق د. نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط ١ ١٤٠٧هـ، ص: (٣٣٦).

حركياًّ يرفد القصة بالحيوية في مواصلة سردها. والشاعر منذ اللحظة الأولى يهتم بالبعد الزمني لكونه عنصرًا ذا قيمة عليا إزاء عنصر المكان، فيقول:

وطاوي ثلاثٍ، عاصب البطنِ مُرْمِلٍ بتيهاءَ لم يعرف بها ســـاكنٌ رَسْما

ثلاث ليالٍ يعصب بطنه من ألم الجوع، مفرداً في إحدى الشعاب هو وأسرته يتضورون جوعاً، وتظهر عليهم علامات الضعف. إلى أن رأى وسط الظلام شبحاً لم يميزه الأب منذ الوهلة الأولى بسبب ظلمة الليل، وبسبب أثر الجوع الضاغط على نظره وتفكيره في تلك اللحظة المؤلمة. غير أنه سرعان ما تحقق من هذا (الشبح) حينما اقترب وتأكد بأنه ضيف؛ حينها (تسوَّر واهتَّما) لمقدمه كعادة العرب في إكرام أضيافهم. وما إنْ رأى الابن حَيْرة أبيه العاجز بادر بقوله:

فقـــال ابنُـه ، لمـــا رآه بحَيْرةٍ أيَا أبتِ اذبحن ــي ! ويسِّر له طُعما

ولا تعتذر بالعُدْم عَلَّ الذي طرا يظنُّ لـــنا مـــالاً فيـــوسَعنا ذمَّ ـــا

من هنا يبدأ الحوار الواقعي بين الابن وأبيه ، إذ يطالب الابن أباه بأن يذبحه، ليقدمه طعامًا للضيف الطارئ، وبهذا يظهر حُسن اختيار الشاعر لمفردة (طرا) التي تعكس نفسية الأعرابي ، وتكشف بتعاضدها مع اختيار كلمة (تيهاء) عن البراعة في التصوير لهذا المكان الذي لا يعرف به أحداً من البشر . مختبئاً في شعب بعيد عن أعين الناس؛ لأنه (أخي جفوة) ، وآلفاً للوحشة والبؤس. فالشاعر استطاع أن يجمع بين بعدين في اختيار المفردات من خلال البعد التركيبي والنفسي الذي يكشف بهما عن البعد الدلالي.

فالحطيئة عبر إدارته للحوار القصصي يكشف عن مدى الحزن البالغ الذي جسد به صورة مؤلمة للأعرابي من خلال عرض الابن على أبيه أن يذبحه ؛ كي ييسر للضيف الطعام خشية أن يوصم بالبخل وهو ما يأنفه العربي . وبعد أن وصف ال شاعر الأعرابي وحَيْرته أمام الضيف، وعرض الابن لأبيه في الحوار القصصي عاد الراوي إلى السرد:

فـــروّى قليلاً، ثم أحجم بـــرهـــة و إنْ هـــو لم يـــذبـــحْ فتاه فقد همَّا

فبينا هما عنّت عـــلى البعد عـــانةٌ قد انتظمت من خلف مِسْحَلها نَظْما

انفرجت أسارير الأب وبدا يفكر في العانة (حمر الوحش) التي وردت عطاشاً تريد الماء، غير أنه لم يستعجل حتى تروت عطاشها، وشربت من الماء، ومن ثم أرسل فيها من كنانته سهمًا إلى أنْ خرّت : "نحوص ذات جحشٍ سمينة، قد اكتنزت لحماً وقد طبقت شحما ". وبهذا يجيد الصائد اختيار أفضلها على الإطلاق والتي يستطيع بها إكرام ضيفه وإشباع أهله "فيا بشره إذ جرّها نحو قومه... فباتوا كراماً قد قضوا حق ضيفهم". وأخيرًا من خلال هذه النهاية التي أجاد فيها الشاعر عبر حسن التخلص وإحكام الخاتمة نجد أن الحوار القصصي يهدف إلى "التأكيد على فكرة الكرم التي لازمت العربي والتي لم تتخلَّ عنه حتى في أحرج الأوقات" (١)؛ وأنه يظهر من واقعية القصة ودائرية الحوار القصصي.

كما نرى كثيرًا من النصوص الشعرية التي تكشف عن أنماط أخرى للحوار الشعري في الشعر العربي القديم، ونجد أن الحوار الواقعي ليس النمط الوحيد لدى الشاعر العربي القديم؛ بل هناك أنماط أخرى تأتي لتؤكد على حضورها: مثل الحوار الخيالي مع المألوف وغير المألوف.

ومن هذا ما نجده من حوار خيالي مع المألوف في موضوع الحرب عند الشاعر الجاهلي عامر بن طفيل حين حاور (حصانه)(٢):

لقد علمتْ عُلْيَا هـ ـــوازن أنني	أنا الفـــارس الح ـــامي حقيقة جَعْفَرِ
وقد عَلِمَ المزنوق أَنِّي أكُ ـــرُّهُ	على جمعهم كَ ـــرَّ المنيح المش ـــهَّرِ
إذا ازورَّ من وقع الرِّماح زجرته	وقلتُ: له ارجع مقبلاً غير مُدْبرِ
وأنْبـَأْتُهُ أنَّ الفِ ـــرار خَزَايةٌ	على المرء ما لم يُبْلِ جَهْداً ويُعْذرِ
أَلستَ ترى رماحهم فيَّ شُرَّعًا	وأنتَ حِصانٌ ماجدُ العرق فاصبرِ
أردتُ لكـــي لا يَعْـــلَمَ اللهُ أنَّني	صبرتُ وأخشى مثل يوم الُمشَقَّرِ
أقولُ لنفسٍ لا يُ ـــجاد بمثلها:	أقلّي الم ـــراح إنني غيرُ مُقْصِرِ
فلو كانَ جمعٌ مِثْلُنَا لم نبالهم	ولكن أَتَتنا أسرةٌ ذاتُ مَفْخَرِ
فجاؤوا بفرسان العريضة كُلِّها	وأكلُبَ طرّاً في لباس السَّنَوَّرِ

---

(١) ((الحوار في القصيدة العربية))، الدكتور السيد أحمد عمارة، ص: (١٢٦).

(٢) ((المفضليات)). للمفضل الضبي، تحقيق: أحمد شاكر ، وعبدالسلام هارون. دار المعارف.ط:٥. ص: (٣٦٠).

أَلِفَ الشعراء العرب قديماً في حواراتهم محاورةَ ما يألفون من الحيوانات التي يرتبطون بها أشد ارتباط، ويستعملونها في تنقلاتهم وحروبهم ، كالذي نراه في قصيدة عامر بن طفيل عبر حواره مع الحصان [1]، حين كان يحثّه على التقدم في مواجهة الأعداء، وأَ نْ لاَ يخشى الرماح، ويزيد في ذلك حين يُؤَنِّبهُ ويذكّره بأن الفرار من المواجهة "خزاية وعار ما لم يُبْلِ جهداً فيعذر".

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى الخطاب بقوله: "ألستَ" مبتدئًا بالفعل الناقص والضمير العائد على الحصان والدال على الاستمرارية في التراجع ، ومعّقباً بالفعل "ترى" لاستمرارية مشهد العراك ورمي الرماح، وإنها ما زالت شُرَّعاً في قائده . وبهذا يُوَّفقُ الشاعر حين اختار هذين الفعلين لدلالة الأول على التراجع، والثاني على الاستمرارية، ومن خلال الجمع بينهما في موضع كهذا يفيد التركيب دلالة على استمرارية الحصان في القهقر والرجوع، وهو ما تظهره الرؤية العامة للقصيدة. فمجيئه بالجملة الأسمية في قوله: "وأنت حصان ماجدُ العرق" دلَّ على الثبات فيما يتصف به الحصان، كما أنه أراد أن يظهر تراجع الحصان، وثبات (الشاعر/ البطل) أمام العدو. ومن ثم يعطف بالصبر آمراً الحصان بأنْ يصبر في هذه المواجهة. وعاد الشاعر بعد ذلك إلى الحوار الداخلي مع النفس؛ ليسلِّيَ عنها، وليؤكد بأنه ما زال صابراً أمامَ الموت المحقق، ومناضلاً في سبيل شجاعته.

بهذا يتضح الحوار الخيالي مع المألوف بأنه نمط حواري يهدف إلى إظهار لغة تواصلية غير واقعية، تؤكد على تعددية الحوار من خلال التواصل مع غير البشر، وتكشف عن طاقة اللغة الحوارية؛ إذ تراهن على خلق رؤية جديدة تتجه إلى البحث عن البعد النفسي لهذا النمط من الحوار الشعري.

---

(١) كالذي قاله عنترة:

فازورَّ مــن وقــع القنا بلــبانه   وشــكا إليَّ بَعْــبرة وتحــمحمِ

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى   أو كان يدري ما جواب   تكلمي

((الديوان))، مصدر سابق، ص: (٢١٨).

ومن الأنماط الأخرى في الحوار الشعري نمط الحوار الخيالي مع غير المألوف كالحوار مع الغول(١) أو الحية، فهذا النمط من الحوار أندرُ حضورًا في الشعر العربي القديم من الحوار الخيالي مع المألوف، ولكنه مع ندرته قد يحوي كثيرًا من الدلالات الشعرية التي تفيد المتلقي لهذا النمط من الحوار الشعري. فقد يجد المتلقي بأنَّ هذا الحوار يوغل في الرمزية؛ من أجل أن يسائل الذات عن سبب هذا الإيغال. ومن أمثلة نمط الحوار الخيالي مع غير المألوف ما أورده النابغة الذبياني في إحدى قصائده من توظيف لحكاية الحية والأخوين، إذ يقول فيها(٢):

وإنِّي لأَلْقَى من ذوي الضِّغن منهمُ ... وما أصبحتَ تشكو من الوجد ساهرَهْ
كما لَقِيَتْ ذات الصفا من حليفها ... وما انفكَّت الأَمثال في الناس سائره
فقالت له: أدعوك للعقل وافياً ... ولا تَغْشِيَنِّي منك بالظلم بادره
فَواثَقَها بالله حين تراضيا ... فكانت تَدِيه المالَ غِبًّا وظاهره
فلما توفّى العقلَ إلاَّ أقلُّهُ ... وجارتْ به نفسٌ عن الخير جائره
تَذَكَّر أنَّي يجعل الله جُنَّةً ... فَيُصْبح ذا مـالٍ وَيَقْتُل واتره
فلما رأى أنْ ثَمَّرَ الله مالَهُ ... وأَثَّلَ موجـوداً وسَـدّ مفاقرَهْ
أكَبَّ على فأسٍ يُحُدُّ غُرَابَها ... مُذَكَّرَةٍ مـن المعـاولِ باتـره
فقامَ لها من فوق جحرٍ مُشَيَّدٍ ... ليقتلها أو تُخْطئ الكفُّ بادره
فلما وقاها الله ضربةَ فأسه ... وللبرِّ عَـيْنٌ لا تُغَمّ ـضُ ناظـره
تَنَدَّم لَّما فاته الذَّحلُ عندها ... وكانت له إذ خاس بالعهد قاهره
فقال: تَعَالَيْ نجعلِ الله بيننا ... على ما لَنَا أو تنجزي لي آخره
فقـالت: يـمين الله أفعلُ إنني ... رأيتُكَ مسحـوراً يـمينك فاجره
أبى لي قـبرٌ لا يـزال مُقَابلي ... وضربة فـأسٍ فـوق رأسي فاقره

---

(١) انظر قصيدة الغول في ((ديوان تأبط شراً وأخباره))؛ جمع وتحقيق وشرح علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الاسلامي، ط١، ١٤٠٤هـ، ص: (٢٢٢)، ويروى نحو هذا الشعر لأبي البلاد الطهوي، انظر كتاب ((الحيوان))، للجاحظ. تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، دار الجيل بيروت، ط/١٤١٦ هـ، (٦/٢٣٤).
(٢) ((ديوان النابغة الذبياني)) ، ص: (١٢٩).

تتضح رؤية الشاعر من خلال المناسبة التي قيلت فيها هذه القصيدة، إذ إن الشاعر كان يعاتب قومه (بني مُرَّة) من ذبيان حين تناصروا عليه، ونفوه إلى (عُذرة)، وبهذه المناسبة القصيدة التي تسهم في الكشف عن أهمية توظيف حكاية الحية والأخوين[1]؛ نجد أن الشاعر قد استطاع أن يربط بين ما لقيه من قومه، وما حصل لحية من الأخ الذي واثقها على ألا يقتلها، مع التأكيد بأن الشاعر لم يتخلَّ عن قومه، فطالما دافع عنهم، وذبَّ عن حمى القبيلة، ولعل كل هذا لم يشفع له عندهم؛ بل نجد أنهم يحسدونه على ما ناله من شرفٍ، وما حازه من مكانة عليّة بين الشعراء، وحظوة عند الملوك.

فالحوار الخيالي مع غير المألوف الذي دار بين الحية والرجل عبر الحكاية الأسطورية في القصيدة، يحقق مبتغى الشاعر من الرسالة التي كان يسعى إليها، ومفادها أن يقول لهم: إني أوفي العهد فيما بيني وبينكم، وما مثلي ومثلكم إلاَّ كما جاء في حكاية الحية والأخوين.

فنجد أن الشاعر اختزل لغة الحوار حين نقل الحكاية من قالبٍ نثري إلى قالبٍ شعري، واستدعى التكثيف في اللغة الشعرية، وبهذا الحضور الخيالي يكشف عن أهمية حضور الرموز الفنية التي تتسق والواقع المعاش، للبحث عن هامش الحرية في التعبير الحواري الذي يخدم رؤية الشاعر داخل النص الشعري.

---

(١) حكاية الحية أسطورة استلهمها النابغة في قصيدته، وأصلها مَثَلٌ ضُرِبَ لمن لا يفي بالعهد، حكته العرب على لسان الحية "أن أخوين كانا في إبلٍ لهما فأجدبت بلادهما، وكان بالقرب منهما وادٍ خصيب وفيه حية تحميه من كل أحد، فقال أحدهما للآخر: يا فلان، لو أني أتيت هذا الوادي المُكْلِئ فرعيتُ فيه إبلي وأصلحتها، فقال له أخوه: إني أخاف عليك الحية، ألا ترى أنَّ أحداً لا يهبط ذلك الوادي إلاَّ اهلكته، قال: فوالله لأفعلنَّ، فهبط الوادي ورعى به إبله زماناً، ثم إنَّ الحية نهشته فقتلته، فقال أخوه: والله ما في الحياة بعد أخي خير، فلأطلبنَّ الحية ولأقتلها أو لأتبعن أخي، فهبط الوادي وطلب الحية ليقتلها، فقالت الحية له: ألست ترى أني قتلت أخاك؟ فهل لك في الصلح فأدعك بهذا الوادي تكون فيه، وأعطيك كل يوم ديناراً ما بقيت؟ قال: أو فاعلة أنت؟ قالت: نعم، قال: إني أفعل، فحلف لها وأعطاها المواثيق لا يضرها وجعلت تعطيه كل يوم ديناراً، فكثر ماله حتى صار من أحسن الناس حالاً، ثم إنه تَذَكر أخاه فقال: كيف ينفعني العيش وأنا انظر إلى قاتل أخي؟ فعَمِدَ إلى فأسٍ فأخذها ثم قعد لها فمَرَّتْ به فتبعها فضربها فأخطأها ودخلت الجحر، ووقعت الفأس بالجبل فوق جحرها فأثرت فيه، فلما رأت ما فَعَلَ قطعت عنه الدينار، فخاف الرجل شرها وندم، فقال لها: هل لك في أن نتواثق ونعود إلى ما كنا عليه ؟ فقالت: كيف أعاودك وهذا أثر فأسك؟". أنظر ((مجمع الأمثال))، لأبي الفضل أحمد الميداني، تحقيق وتعليق سعيد محمد الفحام، دار الفكر، لبنان، ١٤٢٢هـ، ط٢، ص: (١٧٠).

من هنا تتشكل رؤية النابغة للغته الحوارية في الحكاية تجاه قومه وفقًا لما جاء به من رسالة عبر أسلوب قصصي احتوى الحدث والحوار والمكان والشخصية، فيما ظل الزمان غائباً؛ لأن الزمان كفيل بإصلاح حال قومه معه، ولرغبته الصادقة في اجتماع القبيلة ورأب الصدع.

والمتأمل للحوار في النصوص الشعرية الممتدة بين فترتي العصر الجاهلي والأموي يجد أنه أمام نصوص شعرية كثيرة احتوته، فقد جاءت وفق أنماط متعددة أسهمت في إضافة أبعاد جمالية لحضوره عبر هذه النصوص. كما أنه يرتبط بموضوعات شعرية مختلفة، أبرزها الرثاء والغزل والعذل، إذ يأتي كاشفًا عن الرؤية العامة للشاعر أو الشخصيات الحاضرة في النص الشعري، وغالبا ما يكون حوارًا خارجيا من حيث حضور الشخصيات المتحاورة، أو داخليًا يكشف الشاعر من خلاله عن معاناته الذاتية، وإحساسه النفسي تجاه ذاته المتألمة.

ومن النصوص الشعرية التي تتكئ على الحوار في الغزل قصيدة قالها قيس بن الحِدا دي في محبوبته (نعم)[1]:

أجِدَّكَ إنْ نُعْمٌ نأتْ أنتَ جازعُ ... قد اقتربتْ لو أنَّ ذلك نافعُ
قد اقتربتْ لو أنَّ في قرب دارِها ... نوالاً ولكنْ كلُّ من ضنَّ مانعُ
وقد جاورتنا في شهورٍ كثيرةٍ ... فما نوَّلَتْ واللهُ راءٍ وسامعُ
فإنْ تَلْقَيَنْ نعمى هُدِيتَ فحيِّها ... وسلْ كيف تُرعى بالمغيب الودائعُ
وظنّي بها حفظٌ لغيبي ورِعْيَةٌ ... لما استُرعِيَتْ والظنُّ بالغيبِ واسعُ
وقلت لها في السرِّ بيني وبينها ... على عجلٍ: أَيَّانَ من سارَ راجعُ
فقالت: لقاءٌ بعد حَوْلٍ وحجةٍ ... وشحطُ النوى إلاَّ لذي العهدِ قاطعُ
وقد يلتقي بعد الشتات أُولو النَّوى ... ويسترجعُ الحيَّ السحابُ اللوامعُ
وما إنْ خذولٌ نازعتْ حبَل حابلٍ ... لتنجوَ إلاَّ استسلمت وهي ظالعُ
بأحسن منها ذاتَ يومٍ لقيتها ... لها نَظَرٌ نحوي كذي البثِّ خاشعُ

---

(١) هو قيس بن منقذ بن عمرو بن عبيد... من خزاعة، (شاعر جاهلي من الصعاليك الخلعاء) خلعته خزاعة بسوق عكاظ. ينسب إلى أمه الحداديّة من بني حِداد. أنظر ((كتاب الأغاني))، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق. د.إحسان عباس وآخرين، دار صادر. لبنان. (١٤/٩٣). وانظر القصيدة في كتاب ((شعراء مقلون))، الدكتور حاتم صالح الضامن، عالم الكتب. لبنان. بيروت. ط/١٤٠٧هـ. ص: (٢٢).

رأيت لها ناراً تُشَبُّ ودونها طويل القَرا من رأسِ ذروةَ فارعُ
فقلت لأصحابي: اصطلوا النار دونها قريبٌ فقالوا: بل مكانُكَ نافعُ

كأنَّ فؤادي بين شقين من عصا ... حذار وقوع البين والبينُ واقعُ
يحثُ بهم حادٍ سريعٌ نجاؤه ومُعْرى عن الساقين والثوب واسعُ
فقلتُ لها يا نعمُ حُلّي محلّنا فإنَّ الهوى يا نعم والعيش جامعُ
فقالتْ وعيناها تفيضان عَبْرةً بأهلي بَيِّنْ لي متى أنت راجعُ
فقلتُ لها تالله يدري مسافرٌ إذا أضمرتْهُ الأرضُ ما الله صانعُ
فشدّتْ على فِيهَا اللّثامَ وأعرضتْ وأمعَنَ بالكحلِ السحيقِ المدامعُ

...

يعدُّ الشاعرُ قيس بن الحِداديّة من الشعراء المقلين في الشعر الجاهلي ، إلا أن قصة حبه لنعم[1] (أم مالك بنت ذؤيب الخزاعية) قد خلدت ذكراه في مدونة الشعر العربي، فالقصيدة تعدُّ من أبرز القصائد الجاهلية التي كشفت عن أهمية الأسلوب القصصي في الشعر الغزلي؛ لاحتوائها على الحوار الشعري الذي دار بين الشاعر ومحبوبته.

ويعدها الدكتور عبدالحليم حفني القصة الشعرية الأبرز في الجاهلية من حيث اكتمالها فنيًا، ويرى بأنَّ لها فضل السبق والتقدم على قصص امرئ القيس في المعلقة، إذ عدَّ قصص امرئ القيس جزءًا من مشهد أو مقطع . ويرى أنَّ قيساً بن الحِداديّة قد شكَّل النواةَ الأولى للشاعر عمر بن أبي ربيعة ، وأرجع له الفضل في البناء الفني للقصة الشعرية، وعن رأيه في قصيدة ابن الحدادية يذكر بأن الشاعر قد "راعى فيها كل الخطوط الأساسية للقصة الفنية من نواحيها

---

(١) يقول الأصفهاني كان الشاعر: "يهوى أم مالك بنت ذؤيب الخزاعي ، وكانت بطون من خزاعة خرجوا جالين إلى مصر والشام لأنهم أجدبوا ،حتى إذا كانوا ببعض الطريق ، رأوا البوارق خلفهم ، وأدركهم من ذكر لهم كثرة الغيث والمطر وغزارته، فرجع عمرو بن عبادة بن عبدمَناة في ناس كثير إلى أوطانهم، وتقدم قبيصة بن ذؤيب ومعه أخته أم مالك، واسمها نُعم بنت ذؤيب، فمضى، فقال قيس بن الحدادية هذه القصيدة...". ((كتاب الأغاني))، أبو الفرج الأصفهاني، (١٤/٩٨).

النفسية، ومن جوانب الوصف ومن الحوار، ومن جو القصة وروحها" [1]، وبهذا يؤكد على أهمية حضور الحوار في النص الشعري.

فالحوار يتجلى منذ بداية المطلع في قوله: "أجدَّكَ"، مسليًا على نفسه من نأي المحبوبة وهي تبتعدُ عنه، وحين نمعن أكثر نجد حضور الوصف والسرد أثناء النص مما يؤكد على أهمية حضور الحوار الشعري، والجمع بين الحوار الداخلي المتمثل في (التجريد)، والحوار الخارجي المعتمد على (قال وقلت)، وبهذا التناغم بين تعددية حضور الأنماط الحوارية في النص تتجلى الحكاية عن أحداث مؤلمة ومؤثرة، بينما ينكشف حوار الشخصيات عن الألم الداخلي.

فيلجأ (الشاعر/ البطل) عبر تصويره ليوم اللقاء الأخير قبل السفر إلى صورة ملؤها الأسى والحزن كما هي عادة فراق الأحبة ، إذ نرى الشاعر قد لجأ إلى حروف العطف، والأفعال السردية لتحريك فاعلية الحوار السردي داخل القصة مختزلاً ما دار بين يوم اللقاء ويوم الوداع الكثير من الأحداث.

وينقلنا الشاعر بعد ذلك إلى مقطع الفراق المؤثر في خاتمة قصته مع (نعم)، وما ألَّم بهما من وجد، إذ يقول:

كأنَّ فؤادي بين شقّين من عــصَا حــذارِ وقــوع البين والبينُ واقــعُ
يحثُّ بهم حــادٍ ســريعٌ نجــاؤه ومُعْرى عن الساقين والثوب واســعُ
فقلتُ لها يــا نُعْمُ حُلِّــي مــحلَّنا فإنَّ الهوَى يا نعمُ والعيشُ جــامــعُ
فــقــالــتْ وعينَاهَا تفيضَان عَبْرةً بأهْلي بَيِّنْ لي مــتى أنــتَ راجــعُ
فقلتُ لــهــا تالله يدري مــسافرٌ إذا أضمرتْهُ الأرضُ مــا الله صانــعُ
فشدّتْ على فِيهَا اللّثامَ وأعرضــتْ وأمعَنَ بالكُحلِ الــسحيقِ المدامــعُ

وهنا قد انتهى الشاعر إلى أمر مؤلم نتيجة الفراق حين صور فؤاده "بين شقين من عصا" والفراق يعتصر قلبه ؛ بل إنه زاد ذلك ألماً حين رأى سرعة الحادي يحدو بالمحبوبة، إمعانا في الإسراع؛ وكأنه يريد أن ينجو مما هو فيه بالحثِّ أولاً، وبالسرعة ثانيًا، وصفة "معرى الساقين"

---

(١) ((شعر الصعاليك منهجه وخصائصه))، د.عبدالحليم حفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٧م. ص: (٤١١).

ثالثا، إذ إنَّ هذه الصفات تأتي تأكيداً على الاستعجال، ويزيد على ذلك بأن ثوبه واسع لا يحد من حركة سيره وسرعته ، ولعلَّ في ذلك إصرار على الرغبة في اللحاق بهم . وعندما يتأمل المتلقي الصورة يجد أن الشاعر وإن بدا مسيطرًا على مشاعره، ووجدانه في بداية القصيدة إلا أن الحسرة قد خانته، والفراق آلمه، والنهاية الموجعة أضنته.

وبهذا جاء الحوار السردي في القصيدة كاشفًا عن الألم الذي رسمه الشاعر للحظته الحزينة (لحظة الفراق)، ولحظة تشتت المشاعر ، كما أنه أبان من خلاله عن لحظة الذكرى الجميلة المتمثلة في (لحظة اللقاء) التي تجسد أوقات الفرح بالتواصل واللقاء.

ومن الموضوعات الشعرية التي يتجلى فيها الحوار الشعري موضوع العذل، إذ يكشف الحوار في العذل عن صورةٍ من صور "الجدل بين الفرد والمجتمع المتمثل في العاذلة" [(1)]، بل قد نرى أنه يتحول إلى "وسيلة لتطوير قدرات (الأنا) على تقبل الواقع" [(2)]، ومن خلال هاتين الصورتين يمكننا الإشارة إلى فاعلية الحوار في العذل، من حيث كونه الأداة التي ترصد صورًا كثيرة ومتعددة لصور الاختلاف ما بين الفرد والمجتمع، كما أن الحوار في العذل يكشف عما يقوم به من استجلاء لنفسية الشخصية ، ودفعها إلى إبراز المفاهيم الفردية ، أو الجماعية في البيئة التي أبدعت القصيدة وأنتجت موضوعها.

والحوار عبر هذه الرؤية يشكل توازنًا بين الجدل الرافض والحوار البناء. فحين يُوَاجَهُ الفردُ الذي يقع عليه العذل يحتدم الجدل بينه وبين المجتمع . لكن الصورة الثانية تبتعد عن الجدل لتحاول إظهار (الأنا) أمام المجتمع من زاوية أخرى أكثر إيجابية من الصورة الأولى ، حينئذٍ تجد الذات فسحة من الأمل لتقبل المجتمع. و ربما ذلك يتجلى لدى الشعراء الفرسان ولا يكون مطردًا.

أما الشعراء الصعاليك فقد حاولوا عبثًا الاندماج في المجتمع ، غير أن المجتمع قابلهم بالرفض، وهي الصورة السائدة في نتاجهم الشعري، وفي أخبارهم؛ باستثناء الشعراء الصعاليك

---

(١) ((العذل في الشعر الجاهلي))، د.حسني عبدالجليل يوسف. ص: (٣٦).

(٢) ((بطولة الشاعر العربي القديم)) "العاذلة إطارا" ، إبراهيم أحمد ملحم. ص: (٤٠).

من هذيل، حيث تعدُّ الصعلكة أمرًا شائعًا في القبيلة، وفعلاً مستساغًا لدى كثير منهم، ولكن هذا لم يمنعهم من حضور موضوع العذل في نصوصهم الشعرية.

ومن النصوص القديمة في الشعر العربي التي قامت على فكرة العذل في الكرم قصيدة حاتم الطائي مع امرأته، إذ يقول(١):

مهلاً نوارُ أقِلّي اللوم والعذلاَ	ولا تقولي لشيءٍ فات: ما فعلاَ
ولا تقولي لمالٍ كنتُ مهلكَهُ	مهلاً، وإنْ كنتُ أعطي الجن والخبلا
يرى البخيلُ سبيلَ المال واحدةً	إنَّ الجوادَ يرى في ماله سُبلاَ
إنّ البخيلَ إذا ما ماتَ يتبعُهُ	سوءُ الثناءِ ويحوي الوارثُ الإبلاَ
فاصدُقْ حديثكَ إنَّ المرء يتبعهُ	ما كان يبني إذا ما نعشهُ حُمِلا
ليت البخيلَ يراهُ الناس كلهُمُ	كما يراهم ، فلا يُقْرى إذا نزلا
لا تعذليني على مالٍ وصلتُ به	رِحمًا وخيرُ سبيلِ المالِ ما وصلا

صوت العاذلة المتمثل في (نوار) يلجئ الشاعر إلى الحوار من أجل إبراز دور إنفاق المال لوصل الرحم. فتظهر صورة الجدل بين ذات الشاعر والمجتمع المتجسد في صوت العاذلة، إذ يبرر الشاعر موقفه من هذا الجدل القائم حين يخلص إلى أنَّ ما فعله يصب في دائرة وصل أقاربه بالمال، وزاد متأملاً فعله بما يفعله البخيل الذي يضنُّ بماله، ولا يعدد سبله!.

وبالجمع بين صورتي (الكرم والبخل) المتباعدتين استطاع حاتم الطائي أن يواجه المجتمع بالحوار، لكون المرأة تمثل المجتمع. إذ نلمس عناصر التشويق في اللغة الحوارية الهادئة عبر ما رسمه في الصورة المؤثرة . كما أنه راعى اختيار المفردات المناسبة، ولو تأملنا بعضها، مثل: (مهلاً، سُبلاً، الوارث، نعشه...) لوجدنا أنها ذات دلالة على أهمية بذل المال في أكثر من سبيل، فتحث على عدم الانسياق وراء سبيل البخل. وبهذا فإن حاتم الطائي بوصفه شاعرًا من الفرسان نجح أنه يلقى تقبلاً لرؤيته تجاه ما كان بسببه العذل. لا سيما حين يرتبط العذل بالمال.

---

(١) ((ديوان شعر حاتم الطائي)). تحقيق عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط/٢، ١٩٩٠م. ص: (١٩١).

أما عروة بن الورد العبسي فهو لا يبتعد كثيرًا عن حاتم الطائي في كرمه، وهذا ما أكده الأصفهاني حين نقل عن عبدالملك بن مروان قوله: "من زعم أن حاتمًا أسمحُ الناس فقد ظلمَ عُروة بن الوَرْد"[١]، فعروة يجيب على عذل سليمى بقوله[٢]:

أرى أم حسان الغداةَ تلومني	تخوفني الأعداء والنفسُ أخوَفُ
تقول سليمى لو أقمتَ لسرنا	و لم تدرِ أني للـــمقام أطوِّفُ
لعلَّ الذي خ ـــوفتنا من أمامنا	يصادفه في أهـــ ـــله المتخـــلِّفُ
إذا قلت قد جاء الغنى حال دونه	أبو صبية يش ـــكو الفـــاقر أعجَفُ
له خَلَّةٌ لا يدخُلُ الحقُ دونها	كريمٌ أص ـــابته خط ـــوبٌ تُجرِّفُ

...

والشاعر من خلال المقطع السابق يحاور سليمى التي ما انفكت تلومه على مخاطرته بنفسه، وإن كانت (سليمى) تمثل صوت المجتمع الرافض الذي لا يحرص على الصعلوك بحكم العلاقة الرافضة بين العقليتين، الأولى مستقرة تحت ظل القبيلة، والأخرى غير مستقرة، متطلعة إلى كل جديد. إلا أنها تختلف عن عاذلة حاتم الطائي في النص السابق بحسب الضاغط الاجتماعي.

فالحوار هنا جمع بين صورتين: الأولى صورة الخوف، فهو يتحد ى ذاته، ويخاف عليها، وذلك "بإقحامها المصاعب، فمفردات الخوف تبدو دلالتها على نفسية الشاعر لا زوجته بدليل قوله: (والنفس أخوف) فهو يعاني من الصراع النفسي بين مطلب زوجته وبين حاجات إنسانية يسعى إلى تحقيقها"[٣]. أما الصورة الأخرى: فهي صورة الشجاعة التي اعتدن اها لدى الشعراء الصعاليك، إذ إنهم لم يألفوا المكوث والإقامة في منازلهم ، بل عُرِفَ عنهم الغزو و الإغارة،

---

(١) ((كتاب الأغاني)) أبو الفرج الأصفهاني: (٣/٥٢).

(٢) ((شعر عروة ابن الورد العبسي)) ، صنعة أبي يعقوب بن إسحاق السكيت. تحقيق محمد فؤاد نعناع. القاهرة. ط١، ص: (٥٠).

(٣) ((ظاهرة عذل الشاعر في الشعر العربي القديم حتى نهاية العصر الأموي)). رسالة ماجستير. أسماء بنت عبدالله الزيد. رسالة ماجستير. إشراف الدكتور عبدالله بن محمد العضيبي. جامعة أم القرى. نوقشت عام ١٤٢٤-١٤٢٥هـ. ص: (١٤).

والتحلي بالشجاعة التي حاول المجتمع أن يسلبهم إياها عندما نبذوهم خارج العرف القبلي ، مما توّلد لديهم الشعور الجاد في إثباتها.

والصورتان تعكسان أهمية الحوار الشعري داخل القصيدة، وتكشفان عن الجدلية المنبثقة عن الصراع بين الخوف والشجاعة. كما هي الحال بين جدلية الكرم والبخل.

ويكشف الحوار في العذل عن الفرق بين الفئتين -الشعراء الفرسان والشعراء الصعاليك- من حيث تعامل المجتمع معهما ، ومن خلال الحوار في ال نصين السابقين يتضح أنهما حين يتطرفان فيما يفعلانه من أعمال تخالف السائد في مجتمعاتهما، لا يسكت المجتمع عن تصرفاتهما، ومن ثم يظهر الحوار في العذل كاشفًا عن هذه التصرفات، ومنبئًا عن درجات الصمت تجاه كل فئة، حيث تحظى فئة الفرسان بالقبول والتعامل الحسن من أفراد المجتمع، وتتبوأ مكانة جيدة في القبيلة، بينما تبدو فئة الصعاليك غير متوافقة مع مجتمعاتها.

وبهذا يتجلى الحوار ا لشعري في العذل ، بوصفه حوارًا كاشفلًعن أحوال معينة يسرده ا الشعراء في صور متعددة، فتكون محطّ نقاش في المحيط الاجتماعي الذي عاشوا فيه، وحاولوا عبثا التواصل معه، لذا يظهر الحوار من صراع الذات في المجتمع، وأبان عن نظرتين مختلفتين في زاوية الرؤية تجاه عالمين: فردي وجماعي.

وقد يأتي الحوار الشعري في النصوص الشعرية التي تتكئ على موضوع الحرب، إذ إنَّ شعر الفروسية والحماسة متجذر في تأريخ الشعر العربي منذ القديم؛ بحكم طبيعة العلاقة القائمة بين القبائل العربية، إذ كانت الحروب والغارات متفشية بينهم، ومن تلك القبائل ما كان بين بكر وتغلب من مناوشات وحروب في الجاهلية، وما دار بين الأوس والخزرج من حروب ، وأيام، حين أسندت الأوس —في يوم بعاث- أمر الحرب إلى سيدها أبي قيس بن الأَسْلَت الأنصاريّ[1]. حين أجاب أبوقيس بن الأَسْلَتِ الأنصاري امرأته قائلاً[2]:

---

(١) كنيته (أبو قيس)، واختلف في اسمه، والأسلت لقب أبيه، واسمه عامر بن جشم بن وائل... بن الأوس بن حارثة. من شعراء الجاهلية. كانت الأوس قد أسندت أمرها في الحرب (يوم بعاث) إلى أبي قيس بن الأسلت الوائلي. انظر: ((كتاب الأغاني)). ص: (٨٨/١٧).

(٢) انظر : المفضليات. ص: (٢٨٣).

قالتْ ، و لم تقصدْ لقيلِ الخَنَا　　مهـــلاً فقدْ أبلغتَ أسْمَاعِي
أنْكَرْتِهِ: حـــين تَوسَّـــمْتِه　　والحَرْبُ غُولٌ ذاتُ أوجاعِ
من يذُقِ الحربَ يجدْ طعْمَهَا　　مُرًّا ، وتـــحبِسْهُ بجَعْجَاعِ
قد حصَّتِ البيضةُ رأسي فما　　أطعــمُ غُمضًا غير تهجاعِ

...

كأنَّهُم أســدٌ لدى أشبُلٍ　　يَنْهـــتْنَ في غَيْلٍ وأجزاعِ
حتَّى تـجلَّتْ ولَنَا غـايةٌ　　من بينِ جمعٍ غـير جُمَّاعِ
هلاَّ سألتِ الخيلَ إذْ قلَّصتْ ما　　كانَ إبطائي وإسراعي

...

يخبر الشاعر امرأته في (يوم بُعاث) بأمر الحرب، فتبدو المرأة وَجِلَةً من أمر زوجها حين دَهَمَها و لم تعرفه[1]، ومن خلال هذا تتجلى أهمية الحور في الكشف عن حالتيهما، فهي تلوم زوجها؛ لكيلا يبتعد عنها، وعن أبنائه، بينما هو مهتمٌ لأمر الحرب، ومعتزلٌ امرأته وغائبٌ عنها بعد ترأسهِ أمر قومه (الأوس).

فالحوار هنا جاء في مقطع قصير، إلا أنه أظهر الحال التي كان عليها الشاعر، وأبرز الفخر بالذات البطولية الفردية والجماعية، فالبطولة الفردية تتجلى عبر مقولته: " هلاَّ سألتِ الخيلَ إذْ قلَّصت، ما كانَ إبطائي وإسراعي"، أما البطولة الجماعية فتظهر من خلال ما يؤكده الخبر من ترأسه لقومه، واعتزاله امرأته، والاهتمام بشأن الجماعة. وما يؤكده أيضا الوصف داخل النص.

والحوار الشعري لا يأتي في قصص الغزل والعذل والحرب فحسب؛ بل يتعدى ذلك إلى قصص أخرى قد ترد في سياقات متعددة كالرثاء ، والمدح، وفي كثير من المو ضوعات الشعرية المختلفة مما جادت به قريحة الشعراء العرب في ديوان الشعر العربي.

---

(١) انظر القصة في كتاب ((أيام العرب في الجاهلية)) تأليف: محمد أحمد جاد المولى وآخرين. دار الجيل. بيروت. ١٤٠٨هـ. ص: (٨٢).

الفصل الأول

الحوار وعلاقاته السردية

في شعر الهذليين

-المبحث الأول : علاقة الحوار بالحدث.

-المبحث الثاني : علاقة الحوار بالمكان والزمان.

-المبحث الثالث : علاقة الحوار بالشخصية.

مدخل:

تشكل ظاهرة القصة الشعرية في الشعر العربي القديم حضورًا مؤثرًا على المستوى الإبداعي للشاعر العربي آنذاك؛ لأنه استطاع من خلاله ا أن يتغلغل في الإنسان، وأن يسبر أغواره، وأن يتعرف على الشخصيات ، وما تقوم به في واقعها المعاش . وربما امتدَّ هذا التغلغل المعرفي إلى الشخوص الحيوانية وما سو اها، وكأنَّه يريد الكشف عما يعتور وعي الشاعر لهذه الشخوص من تجارب وتأملات يريد توصيلها للمتلقي؛ بل إن الاهتمام امتد إلى الأحداث التي تشكل المادة القصصية الأولى أو الموضوع الذي تثيره الشخصيات من خلال أفعالها. وما بين عنصري الشخصية والحدث تدخل عناصر بنائية أخرى — ذات حضور في القصة الشعرية– كالزمان والمكان إذ تتفاعل باعتبارها مقَوِّمًا قصصياً في البناء السردي أو الوصفي أو اللغة الحوارية كما سيأتي لاحقًا عند تحليل القصص الشعرية لدى شعراء هذيل.

وتفاعل عناصر البناء القصصي في شعر الهذليين تفاعل نسبي، قد يختلف من شاعر إلى آخر؛ بل قد تتباين نسبيته لدى الشاعر الواحد أو تتقارب؛ مما يتيح للمتلقي آفاقاً جديدة في تلقي هذه العلاقات وربط بعضها ببعض.

تتمثل العلاقات السردية في النسيج القصصي والنظام الذي تقوم به القصة الشعرية، مما يكشف عن جماليات الشعر القصصي عند الهذليين، وهذا يستدعي عند القراءة أن نتتبع ركيزتَين مُهِمَّتَين في هذه العلاقات: الأولى تكمن في الكشف عن وعي الشاعر بالفن القصصي، ومدى تأثيره الأدائي في الواقع الذي يحيط به. وأما الأخرى: فهي امتداد للأولى حينما تسهم في الابانة عن تميز الشاعر في الجمع بين العلاقات السردية في القصة الشعرية، وهذا لا يتبين إلا من خلال دراسة القصة الشعرية لدى الهذليين.

وما من شك في أن القصيدة الهذلية هي جزء لا يتجزأ من تراث العرب الشعري في العصور المتقدمة، إذ برع شعراء هذيل في الاستفادة من القصة الشعرية ، ولا سيما في موضعي قصص اشتيار العسل والرثاء.

والمتتبع للقصة الشعرية عند الهذليين يجد أن العديد من الحكايات أو القصص الشعرية قد ترد حينا بطريقة السرد، وحينا بطريقة الحوار، أما الطريقة الأكثر حضورًا وأهمية فهي تلك التي تجمع بين السرد والحوار[1].

والعلاقات السردية حين تتصل بلغة الحوار وتترابط داخل القصة الشعرية؛ فإنها قد تشكل نوعًا من الخصوصية التي يتميز بها شاعرٌ عن آخر، وينفرد بها نصٌ عن آخر، وحينها يتجلَّى هذا الاتصال في العديد من المواضع التي تبرز معالمه بحسب تأمل العلاقات السردية . وتتبع مستويات حضورها في النصوص الشعرية لدى الهذليين.

فقد تشكل العناصر القصصية التي وردت في الشعر الهذلي زاوية الرؤية لدى الشاعر الهذلي، وقد تكون محفزة له إبداعيًا، كعنصر الحدث – مثلاً– حين يكونُ ركيزة للشاعر ينطلق منها نحو تحديد رؤيته الشعرية؛ لأن الأحداث القصصية عادة ما تكون سببا في القص الشعري ، ولولاها لم يتحفز أي شاعر على إنتاج نصه الشعري.

هذا بالإضافة إلى عنصري الزمان والمكان في بعدهما الفني، و حضور الشخصية التي تسهم إسهامًا جليلاً في بناء القصة الشعرية، إذ تتمثل في إنشاء علاقة مع الحوار. حينها تلعب العلاقة السردية دورًا كبيرًا في تماسك البناء أو تفككه داخل النص الشعري.

وقد نتساءل هنا عن وظيفة الحوار الشعري في ظل ما تتيحه العلاقات السردية داخل القصة الشعرية لدى الهذليين، إذ يجد المتأمل في النصوص القصصية في الشعر الهذلي أكثر من وظيفة لهذا العنصر. فقد يكشف عن نفسية الشاعر تجاه الحدث الذي يقوم به، وقد يبرز تفاعل الشخصيات القصصية مع بعضها بعضًا داخل القصة الشعرية. وربما قد يظهر الحوار إحساس الشاعر بالزمان، أو يجلّي جانبًا مهما للشخصية القصصية بالمكان، وكيفية تواصلها مع هذين العنصرين المهمين في النسيج القصصي. فيكون الحضور لوظائف الحوار متراوحًا بين الوظيفة التواصلية والحركية والسردية.

---

(١) انظر على سبيل المثال: الحكايات التي يغلب عليها السرد في ((الشرح)): (١١٣٨/٣). ومن أمثلة الحكايات التي يغلب عليها الحوار، انظر ((الشرح)): (٢١٩/١) – (٢٣٣). أما الحكايات التي تجمع بينهما؛ انظر في: ((الشرح)): (٨٨/١) – (٦٣٢/٢). وهناك العديد من الحكايات الشعرية لدى الهذليين.

وحين نتتبع الحوار الشعري لدى الشعراء الهذليين نجد أنَّ النصوص الشعرية تتأسس حول العناصر القصصية التالية: الحدث والزمان والمكان والشخصية في الغالب الأعمّ، إذ إنَّ العلاقات السردية التي تتحقق عبر هذه العناصر تتمحور حول اللغة الحوارية، فتنشأ علاقات تظهر من أهمية حضورها في شعر الهذليين.

المبحث الأول :

علاقة الحوار بالحدث.

المبحث الأول : علاقة الحـوار بالحـدث.

مدخل:

يمكن من خلال الوقوف على تعريف القصة النثرية إدراك أهمية الحدث فيها، إذ يرى بعض الباحثين أنها "مجموعة أحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة أو حوادث عدة، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض. ويكون نصيبها في القصة متفاوتًا من حيث التأثر والتأثير" [(١)]، والحادثة كما يقول الدكتور محمد يوسف نجم "أوضح العناصر، وأكثرها شيوعا في القصص" [(٢)]، غير أننا ينبغي أن نتساءل عن مفهوم الحدث. فمفهومه عند الدكتور رشاد رشدي يدل على "تصوير الشخصية وهي تعمل"[(٣)]، وبهذا يمكننا أن نستجليَ الأحداث القصصية في الشعر والنثر معًا دون التوقف أمام إشكالية الجنس الأدبي، إلا أن هذا لا ينفي خصوصية الحدث القصصي داخل الأجناس الأدبية؛ لأنه قد يطول في النص النثري، بينما قد نراه يختزل في النص الشعري.

فالالتقاء بين الشخصية وعملها يستدعي فهم علاقة الشاعر بالحدث، إذ إننا إزاء صور قصصية في الشعر العربي القديم "تحكي طبيعة العلاقة الجدلية بين الشاعر والحدث، وتترجم أبعاد الزمان والمكان من خلال تطور الأحداث" [(٤)]، وهذا التطور في الأحداث داخل القصة الشعرية مرتبط أشدَّ الارتباط بالحركة القصصية. إذ تتبدَّى في نوعين: "حركة عضوية وحركة ذهنية. والحركة العضوية تتحقق في الحوادث التي تقع، وفي سلوك الشخصيات، وهي بذلك تعد تجسيما للحركة الذهنية التي تتمثل في تطور الفكرة نحو الهدف الذي تهدف إليه القصة" [(٥)]،

---

(١) ((فن القصة)) د. محمد يوسف نجم. دار الثقافة. بيروت. الطبعة العاشرة ١٩٨٩م. ص: (٩).

(٢) المرجع نفسه: ص: (١٦).

(٣) ((فن القصة القصيرة)) د. رشاد رشدي.مكتبة الأنجلو المصرية. مصر.ط: الثانية.١٩٦٤م. ص: (٥٥).

(٤) ((العناصر القصصية في الشعر الجاهلي)) د.مي يوسف خليف.دار الثقافة. مصر، د.ت، ص: (١٤١).

(٥) ((الأدب وفنونه)) د. عزالدين إسماعيل. دار الفكر العربي. القاهرة. ط: ٨ ، ص: (١٠٤).

وطالما أنَّ الحدث مرتبط بالحركة فهو بحاجة إلى لغة تسهم في هذه الحركية، وهذا ما يتمثل في الحوار.

والأحداث القصصية في الشعر الهذلي متعددة ومتنوعة، إذ منها ما يدور حول قصص الرثاء والرثاء الاستطرادي[1]، ومنها ما يتصل بقصص الحب والغزل، ومنها ما يتعلق بقصص اشتيار العسل التي تعد نماذج للقصص الشعرية المتميزة، لاسيما ما جاء عند ساعدة بن جؤية وأبي ذؤيب، و منها ما يتعلق بالحرب والإغارة والفرار، و منها ما يأتي في قصص العذل. ولعل هذا أبرز ما جاء من أحداث قصصية لدى الشعراء الهذليين.

---

(١) أعني بقصص الرثاء الاستطرادي، القصص التي تأتي في سياق ما يعرف بالتشبيه الاستطرادي أو حكاية التشبيه، وهي القصص التي يستطرد الشاعر فيها بتصوير قصص موازية لقصة الميت؛ كأن يوردَ قصة موت الثور الوحشي أو الحمار الوحشي، مستطردا بها لقصة الميت؛ لذا فإنَّ الباحث إرتأى هذه التسمية من أجل التقسيم الموضوعي المتناسب مع ورودها في سياق الأحداث القصصية.

قصص الرثاء والرثاء الاستطرادي:

حظي ديوان الشعر الهذلي بالعديد من الموضوعات الشعرية، غير أن موضوع الرثاء كان أكثرها حضورًا، إذ ميَّز الشعر الهذلي عن غيره من شعر القبائل الأخرى ، ولعلَّ ذلك يرجع – كما ذكر أحد الباحثين – إلى كثرة الحروب في قبيلة هذيل [١]. إلا أنني أرى أن هذا الأمر يتجاوز سبب كثرة الحروب إلى أمرٍ آخر؛ وهو إحساسهم المرهف بفاعلية الزمن وسيطرته على الكثير من القصص الرثائية التي تكشف عن هذه الرؤية.

ومن قصص الرثاء في شعر الهذليين ما نراه لدى صخر الغي حين رثا ابنه تليداً بقوله[٢]:

ومــا إنْ صــــوتُ نائــحةٍ بَلَيْلٍ   بسَبْلَلَ لا تــنامُ مــعَ الــهــجــودِ
تجــهــنا غــاديين فــســايلتني   بــواحــدةٍ وأســأل عــن تَلِــيدي
فــقلت لهــا ؟ فأما ســاق حُــرٍّ   فــبان مــع الاوائل مــن ثــمــود
وقــالت لــن تــرى أبــداً تليداً   بعينك آخــر الــدهــر الــجــديدِ
كــلانا رَدَّ صــاحــبــه بــيأسٍ   و تــأنيبٍ ووجــــدانٍ بــعــيــد

فالشاعر هنا لم يحاور إنسانًا يشاركه مشاعره الحرَّى؛ بل لجأ في حكايته السردية إلى حوار حمامة تنوح على فقد فرخها (ساق حر)، حيث اختطف الموت فلذ تي أكبادهما، وكأنَّ القدر لم يمهل ابنيهما لكي يعيشا معهما . إذ يبتدئ الشاعر بالزمان حين لم يجد من يشاركه همه

---

(١) راجع ((أشعار هذيل وأثرها في محيط الأدب العربي)) د.إسماعيل محمد النتشة، دار البشير، الأردن. ط١/ ١٤٢٢هـ ، (١٢٨/٢).

(٢) صخر الغي: هو صخر بن عبدالله الخثمي أحد بني خيثم بن عمرو بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل، (شاعر جاهلي) لقب بصخر الغي لخلاعته وشدة بأسه وكثرة شره. يعدُّ من صعاليك العرب في الجاهلية. ولصخر وأبي المثلم مناقضات وقصائد قالاها، وأجاب كل واحد منهما صاحبه... ويقال: إنه خرج في غزاة هو وأخوه أبو عمرو، فباتا في رملةٍ، فنهشت أخاه أبا عمرو حية، فمات فرثاه صخرًا، وفي مقتله نُقِلَ عن أبي عبيدة أنه خرج صخر الغي في طائفة من قومه يقدمُها خوفا من أبي المثلم، فأغار على بني المصطلق من خزاعة، فانتظر بقية أصحابه، ونذرت به بنو المصطلق، فأحاطوا به، وبينا هو يقاتلهم يرتجز ويدافع عن نفسه حتى أردوه قتيلاً، وقد رثاه أبو المثلم حين علم بمقتله. ((كتاب الأغاني)) لأبي فرج الأصفهاني. (٥/٢٣). وانظر النص في ((الشرح)): (٢٩٣/١).

مع الهجود آخر الليل، وفي (سبلل) بلد الحمامة النائحة، فيلجأ إلى الحوار مع الحمامة حين اتجها (غـــاديين) يتساءلان، والحوار هنا يتمثل في طريقة السؤال والجواب وهي إحدى صور الحوار وطرائقه في الشعر العربي" فسايلتني بواحدةٍ ، وأسأل عن تَلِيدي"، وبهذا التساؤل يبرز الشاعر الحدث المؤلم من خلال ما احتواه من تكثيف للحدث المتمثل في موت الابن.

وبهذا الحدث القصصي نجد أنه قد فرض نوعًا من الحوار المكشوف، أو ما يسمى بالحوار المعتمد على الراوي العليم:

فـــقلت لها ؟ فأما ســـاق حُـــرٍّ   فـــبان مع الاوائل مـــن ثمـــودِ
وقـــالت لـــن تـــرى أبداً تليداً بعينك آخر الـــدهـــر الجـــديدِ

وهنا تتجلى اللحظة اليقينية في معرفة المآل الذي صار إليه الأبناء، ولكن ليست بالطريقة الإخبارية التي تقوم على إخبار كل طرف الطرف الأخر عن موت ابنه؛ بل هي طريقة تظهر من أهمية الراوي العليم عبر هذا الحوار، إذ هي تتركز حول الإخبار عن مصير ابن الطرف الآخر، فالشاعر يخبر عن ابن الحمامة، والحمامة تنفي إمكانية رؤية الشاعر لابنه، فتدل بهذا على الاستسلام لحقيقة الموت ال ذي طالما أقلق الشعراء الهذليين ، وغيرهم ممن تطرق وا لمرارة هذه الحقيقة في ديوان الشعر العربي. و بالحوار يصل الشاعر إلى الحقيقة التي لا مفر منها حين يواجه الإنسان الموت، ويسيطر عليه الزمان بفعل الدهر، فإنه لا محالة سيصل إلى فكرة الاستسلام إلى هاجس الموت، فنجد الشاعر ينتهي إلى هذه الثلاثية المؤلمة في قوله:

كلانا رَدَّ صاحـــبه بـــيأسٍ   وتـــأنيبٍ ووجـــدانٍ بعـــيـــد

وقصص الرثاء تكثر لدى الشعراء الهذليين، وتتعدد صور حضوره في النص الهذلي، غير أن الحوار السردي وتعدد الضمائر يميزان شعر الرثاء بوجه عام ، كما هو الحال عند الشاعرة

جنوب الهذلية حينما رثت أخاها عمرًا ذا الكلب، وأبي ذؤيب في رثائه لابن عمه نشيبة بن محرِّث الهذلي[1].

ولعل القصائد التي تناولت الأحداث القصصية في قصص الرثاء الاستطرادي، وما احتوته من استطراد في الحدث الرئيس تمثلُ أكثر القصص انتشارًا في ديوان الهذليين. وأما ما يتصل بهما من الصراع الدائر بين الإنسان والحيوان فهو بمثابة إسقاطات رمزية ترتقي بالفن ، وتعلي من شأنه، وربما قد يأتي الصراع في صور قد تتشابه، أو تختلف من شاعر إلى آخر . فللصراع بين الحيوان والإنسان في الصورة التي جاءت عند ساعدة بن جؤية في صراع الوعل والصائد ليست كتلك التي جاءت عند صخر الغي مثلاً، كما أنَّ الصراع بين حيوان وحيوان آخر كصورة الثور الوحشي والكلاب عند أبي ذؤيب قد تختلف عن نصوص أخرى جاءت عند شعراء آخرين. وأما الصراع بين الإنسان مع إنسان آخر فلا نقف إلا على صورة وحيدة في صراع الفَارِسَين عند أبي ذؤيب من خلال ما جاء في قصيدته العينيه . وبهذه القصص الرثائية تتجلى طرائق التفكير الشعري لدى الشاعر الهذلي ، وتظهر رؤيته لكل من الموت بكونه نتيجةً محتَّمَة على الإنسان والحيوان معًا؛ والكون الذي يعيش فيه بما يحويه من صراع لا ينتهي.

ويرى أحد الباحثين العرب أن "في هذا الشعر تلازمًا بين فكرة القدر أو حدثان الدهر وفكرة المقاومة"[2]، وبهذا تتأكد رؤية الشاعر الهذلي تجاه عالم ه الخاص في ضوء ما تتيحه فكرة الصراع القائمة بين الإنسان والحيوان من جهة، وبين الإنسان وبني جنسه من جهة أخرى كما يتجلى عند أبي ذؤيب ، ولعل هذه الرؤية حين تجتمع؛ فإنها تؤكد حتمية الموت على جميع الكائنات الحية.

---

(١) انظر: قصيدة جنوب الهذلية في رثاء أخيها ((الشرح)): (٥٧٨/٢)، وقصيدة أبي ذؤيب في رثاء نشيبة بن محرِّث ((الشرح)): (٧٠/١).

(٢) ((الأسلوبية والتقاليد الشعرية)) د.محمد أحمد بريري. عين للدراسات والبحوث الإنسانية. مصر. ط/١، ص: (٦٠).

ومن الشعراء الذين استوقفهم الموت ، وحرك مشاعرهم تجاه المرثي ، ودفعهم إلى التأمل في الدهر عبر صورتيه: المتصلة بالزمن، والأخرى المتصلة بالموت، الشاعر صخر الغي حين رثا أخاه أبا عمرو قائلاً [١]:

لعمر أبـي عمرٍو لقد ساقه المَنَا   إلى جدثٍ يوزى له بالأهاضبِ
لِحيةِ قـــفرٍ في وِجَـــارٍ مقيمةٍ   تنمَّى بها سَوْقُ المنا والجوالب
أخي لا أخا لي بعده سبقت به   منيته جمع الرقـى والطبائبِ

...

فالشاعر بدا متأملاً (الحدث الرئيس) حال أخيه حين يُزجَى إلى الموت، ويساق إليه سوقا بفعل ما تركته (حية القفر) من ألم الموت وقطع أوردة الحياة ، وكأنها راصدة لأبي عمرٍو، ومقيمةً في جحرها تنتظر ما يجلبه لها الحظ ، لتدنو بعد ذلك منيته إثر لدغة الحية ، وعلى الرغم من المحاولة المستميتة في جمع الرقى والطبائب لأخيه الملدوغ؛ إلا أنها لم تجدِ نفعًا.

ووفق هذه الحال الراثية التي تلبست الشاعر تجاه أخيه حين يودِعَهُ مثواه الأخير يورد قصصاً أخرى للصراع مع الموت، وهي قصص موازية للقصة الرئيسة -موت الأخ- إذ يستطرد الشاعر إلى قصص الحيوان التي تعكس تأمله في صور الموت وما يقابلها من صور الحياة. وهي نزعة فنية تجلت في الشعر الجاهلي وفي الشعر الهذلي على وجه الخصوص.

وفي ذلك يورد صخر الغي قصتين: الأولى يصور فيها الوعل ومدافعته للموت تجاه صياد يتربص به، أما الأخرى فقد صور فيها العُقاب ومحاولة اصطيادها الغزال، وكلتا الصورتين تتحقق فيهما النتيجة التي تتجسد في فكرة "الطالب والمطلوب" [٢]، والشاعر قد أورد هذه النتيجة في نهاية القصيدة. وهو في القصة الأولى يبتدئ بقوله:

أعيني لا يبقى على الدهر فادر   بتيهورة تحت الطخاف العصائبِ

---

(١) معنى المنا: القدر. والجدث: القبر. وجار: الجحر. والجوالب: أي أنها جالبة القدر. فادر: الوعل المسن. تيهورة: ما أطمأنَّ من الرمل. الطخاف: ما رقّ من الغيم. حيد: جوانب. الرواجب: ما نتأ من أصول الأصابع إذا ضممت كفك. مرثعن: مسترخي. لهوم قراهب: أوعال مسنة. جريمة شيخ: كاسب شيخ. قد تحنب ساغب: أي الشيخ قد تحنت عظامه وساغب جائع. الفعفعي المــناهبِ: الخفيف المبادِر. ((الشرح)): (١/٢٤٥).

(٢) انظر: ((الأسلوبية والتقاليد الشعرية)) د. محمد أحمد بريري ، ص: (٥٦).

تملى بها طولَ الحياة فقرنهُ ... له حيدٌ أشرافها كالرواجب
يبيت إذا ما آنس الليل كانسًا ... مبيت الكبير ذي الكساء المحارب
مبيت الكبير يشتكي غير معتب ... شفيف عقوق من بنيه الأقارب
تدلى عليه من بشامٍ وأيكةٍ ... نشاةِ فروع مرثعنِّ الذوائبِ
بها كان طفلا ثمَّ أسدس و استوى ... فأصبحَ لِهمًا في لُهوم قراهبِ
يروِّعُ من صوت الغراب فينتحي ... مسام الصخور فهو أهرب هارب
أتيحَ له يومًا وقد طال عمره ... جريمة شيخٍ قد تحنَّب ساغبِ
يحامي عليه في الشتاء إذا شتا ... وفي الصيف يبغيه الجنا كالمناحب
فلمَّا رآه قال: لله من رأى ... من العصم شاة قبله في العواقب
لو أن كريمي صِيدَ هذا أعاشه ... إلى أن يغيث الناس بعض الكواكب
أحاط به حتى رماه وقد دنا ... بأسمرَ مفتوق من النبل صائب
فنادى أخاه ثمَّ طار بشفرة ... إليه اجـــتزارَ الفـــعفعي المناهبِ

وفي قصة الوعل يسرد الشاعر أحداثًا موازية للحدث الرئيس، وقد تبدو أحداثًا مستقلة في الظاهر؛ إلا انها مرتبطةٌ ببناء الحدث الرئيس، ولا تنفك عنه، ولو تتبعنا الصفات التي ألبسها الشاعر للحيوان نجد أنها صفات ذات بعد إنساني، بل تكاد تتطابق إلى درجة المشابهة بين الحالين، والدلالات الواردة أثناء القصة تؤكد هذه المطابقة، ومن هذه الصفات قوله:

يبيت إذا ما آنس الليل كانسًا ... مبيت الكبير ذي الكساء المحارب
مبيت الكبير يشتكي غير معتب ... شفيف عقوق من بنيه الأقارب

فهو يبيت إذا ما آنس الليل "مبيت الكبير" ، وكأنه بهذا يؤكد على الصورة الاستعارية المتمثلة في إضافة الوقار إلى الوعل المسن؛ للدلالة على قصدية الأخ من خلال رمزية الوعل، ونجد صورة استعارية أخرى تتمثل في الشاكي من عقوق الأقارب. إذ يستطرد الشاعر في صور ذلك الوعل الذي يعادل (الأخ) في النص من خلال ما ألبسه الشاعر من صفات إنسانية . وينتقل بعدها إلى سرد أحداث ثانوية سريعة تتأرجح بين الماضي والحاضر، حين ذكر بأنه كان بها طفلاً وسديساً إلى أن استوى مسنًا في أوعال مسنة...إلخ.

وهذه الصورة التي رسمها الشاعر للوعل لم تمنعه من ترصد الصياد له، ثم النيل منه لأجل والده الشيخ "جريمة شيخ" ، فهو بحاجة لإطعام والده المسن، مما يعكس انتصار الرغبة في الحياة على أي عاطفة أخرى.

ومن ثَمَّ يستدعي الشاعر عاطفة الأبُّوة كما يستدعي عاطفة الأمومة في قصة العقاب والفرخين. وفي ذلك دلالة على أن الشاعر ألمحَ من طرف خفي إلى أنَّ الموت لم يمهل الأخ، وكأنَّ (الطالب) يترصد (المطلوب) في أغلب الأوقات، ويسيطر عليه بإحكام إلا ما قد نراه يشذ في قصص الحيوان الأخرى حين ينجو المطلوب من الطالب بأعجوبة إلـــهية، كما هي الحال في قصة العقاب والغزال عند الشاعر.

وبعد أن يستطرد الشاعر في سرد الأحدث يلجأ إلى الحوار السردي حين يصور الشاعر رصد الصياد للوعل وقت المواجهة بينهما:

فلمَّا رآه قال : لله من رأى	من العصم شاة قبله في العواقب
لو أن كريمي صِيدَ هذا أعاشه	إلى أن يغيث الناس بعض الكواكب

مظهرًا فرحه بهذا الوعل الضخم، والذي لم يرَ مثله من قبل؛ بل ومؤكدًا أن شيخه لو أكل منه لعاش بحثًا عن أمل جديد يتمثل في صورة جديدة للحياة . ويبدو أنَّ الصراع بين الحياة والموت لم يتجلَّ بوضوح إلا حين يجيء الحوار من طرف واحد "الطالب" الطرف الأقوى في المعادلة، الذي يمثل الموت حين ينتزع المطلوب من عالمه إلى عالم آخر ، وكأنَّ الشاعر يريد أن يقول: مهما كان الصراع بين الحياة والموت، فإن الانتصار لا يأتي إلا من طرف واحد فقط يتمثل في الأقوى عادة.

والمتتبع لحروف العطف في المقطع يجد أنها أفادت تراتبية الأحداث من حيث كونها أحداثاً توازي الحدث الرئيس، فالأحداث القصصية هنا قد تسير ببطء وتراخٍ، وأحيانًا قد تسير بسرعة، فهو حين استعمل -على سبيل المثال- (الواو والفاء العاطفتين) كان هدفه الاختزال لسيرة الحيوان أو لقصته بحسب ما يقتضي البناء الشعري ، وقد نرى في استعماله لـــ(ثمَّ) الحرف الذي يفيد الترتيب والتراخي ما يسهم في تراتبية الأحداث. ولعل هذا يرفد الحوار

السردي من خلال ما يورده الشاعر من مفردات تدل على السرد كقوله: "أعيني..." وقوله: " فلمَّا رآه قال: لله من رأى... " وقوله: "فنادى أخاه ثمَّ طار بشفرة...".

وصخر الغي ينتهي بالرجوع إلى الأمر المحتم في القصيدة حين يجمل علاقة الطالب والمطلوب وما يكون بينهما من أحداث ومدافعة في ظل التأمل للحياة، والتأمل فيما يفعله الموت المتمثل في الدهر بصورتيه: الزمنية والحَدَثية، بأنَّ ختم قصيدته بنتيجة الصراع الحثيث:

فذلك مما أحدث الدهر أنهُ   له كل مطلوب حثيثٍ وطالبِ

فنهاية كل مطلوب لا شك واقعة طالما أن هناك سعيًا حثيثًا من الطالب الذي لا يكل عن ملاحقة المطلوب. فالحضور الدهري هنا جسد النهاية الزمنية والنهاية الحدثية المتمثلة في نهاية المطلوب عبر ما انتهى إليه بالموت.

والشاعر ساعدة بن جؤية الهذلي [١] لا يبتعد كثيرًا عن صخر الغي ، وأبي كبير الهذلي [٢]، وأبي ذؤيب [٣] في قصص الرثاء، إذ غالبًا ما تأتي قصصهم في سياق رثاء الذكور كالابن أو الأخ، ومن خلال تصوير الشاعر للواقع المؤلم لرحيلهم. فإنه يستعين بالصورة لتصوير العلاقة بين الحياة والموت عبر استدعاء قصص الحيوان ؛ لأنَّ "الشاعر الهذلي في هذا الرثاء، يسرد لنا

---

(١) ساعدة بن جؤية: هو ساعدة بن جؤية أخو بني كعب بن كاهل بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل بن مدركة، وقد اختلف الباحثون في كونه شاعرًا جاهليًا أو إسلاميًا ، غير أن الباحثة ميساء قتلان ترشح بأنه (شاعر مخضرم) وتؤكد بأن أبا ذؤيب قد أخذ الشعر عنه وكان راوية له. انظر: ميساء قتلان، في ((شعر ساعدة بن جؤية الهذلي دراسة وتحقيق)) رسالة جامعية. نوقشت بجامعة دمشق. عام/ ١٤٢٤هـ.

والقصيدة قالها الشاعر يرثي بها من أصيب يوم مَعْيَط يصور بها حالهم وحال رجل مسن ومن ثم يلجأ إلى قصص الرثاء الاستطرادي بداية البيت الثامن ، ومطلع القصة قوله:

تالله يبقى على الأيام ذو حيدٍ أدفى   صلود من الأوعال ذو خدمِ

انظر ((الشرح)): (١٠٩٧/٣).

(٢) أبو كبير الهذلي: "هو عامر بن الحليس، وهو جاهلي، وله أربع قصائد، أولها كلها شيء واحد" انظر ((الشعر والشعراء))، لابن قتيبة، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط/٣، ١٤٢١ه. (٦٧٠/٢).

(٣) أبو ذؤيب الهذلي: أبو ذؤيب، اسمه خويلد بن خالد بن محرِّث الهذلي (شاعر مخضرم عاش الجاهلية والإسلام) من أبرز شعراء هذيل؛ بل يعد في مقدمتهم. كان راوية لساعدة بن جؤية الهذلي. أسلم فحسن إسلامه. وشارك في بعض الفتوحات الإسلامية. توفي زمن عثمان بن عفان -رضي الله عنه- وهو قادم من مصر بعد فتح إفريقية إذ قدم مع ابن الزبير، وكانت وفاته بمصر في الطريق عام ٢٦هـ تقريبا. ((كتاب الأغاني)) لأبي فرج الأصفهاني. (١٨٧/٦).

الحكاية سردًا شيقًا، يصور فيه هذا الحيوان، وقد اكتملت قوته، وعظم نشاطه، ويصور ما يصادفه في حياته، وما يتمتع به من ملذات الحياة... وهنا يعد الشاعر أدواته ليعطي الفكرة المرسومة في ذهنه كل ألوانها فيصور الموت وقد تهيأ، ويرسم القدر وقد حان، وهو على شكل صياد ماهر، أو حيوان جارح، يترصد لهذا الحيوان، ويترقب حركاته، ويلاحقه حتى إذا أصبحت الفرصة مواتية، سدد سهمه، وصوب رمحه، وأنقض عليه فارداه على الأرض يسحُّ دماؤه... ويختم القصة بعبارته التي توحي بالرضا، ليبعث في نفسه الراحة، لأنه المصير المقدر، يدرك كل إنسان وحيوان ولا يفلت من قبضته أحد"(١).

والشعراء الهذليين حين يلج أون إلى قصص الرثاء الاستطرادي وتشبيه المرثيين بحيوانات تفزع من الطالب الذي طالما أقلقها في صوره المتعددة ؛ فإنهم يقتربون إلى حد كبير من مسألة الاتفاق على النهاية المتمثلة في (الموت)، تلك الحقيقة المؤلمة التي يتأملها الشعراء من وجهات نظر مختلفة، ورؤى تؤكد بأن هذه الحتمية مصير كل الأحياء.

وفي قصص الحيوان نجد السرد يطغى على الحوار، إلا أنَّ الحوار السردي قد يأتي في العديد من المقاطع التي يوردها بعض شعراء هذيل.

أما الشاعر أبو ذؤيب الهذلي فقد تجاوز الشعراء السابقين في قصص الرثاء الاستطرادي، حين تجاوز مسألة الصراع ما بين الحيوان والحيوان أو الحيوان والإنسان إلى قصة الصراع بين الإنسان والإنسان؛ ليؤكد على أهمية الصراع بين الحياة والموت على المستوى الإنساني . ففي (عينيته) لجأ إلى قصص موازية تثري هذا الحوار حين قال(٢):

أمـــن المنون وريبها تتوجع والدهر ليس بمعتب من يجزعُ
قالت أميمة ماجسمك شاحباً منذ ابتذلت ومثل مالكَ ينفعُ
أم ما لجنبك لا يلائم مضجعًا إلاَّ أقض عــليك ذاك المضجعُ
فاجبتها أن ما لجسمي أنــه أودى بني من البــلاد وودعوا
أودى بنــي وأعقبوني حسرةً بعد الــرقاد وعبرةً لا تقلعُ

---

(١) ((الطبيعة في الشعر الجاهلي)). د.نوري حمودي القيسي، عالم الكتب. بيروت.ط/٢، ١٤٠٤هـ. ص: (٣٣٢).
(٢) معنى البِلاد: بكسر الباء (الموت). انظر ((الشرح)): (٤/١).

إنَّ أبا ذؤيب كما يعلم المهتمون بالتراث الشعري قال عينيته- الذائعة الصيت في ديوان الشعر العربي- في رثاء أبنائه الخمسة الذين هلكوا بالطاعون في عام واحد، وأعقبوه حسرة تلو أخرى بهذا الفقد الجماعي، إذ ليس أمام ه سوى الشعر يعكس به أحاسيس الحزن و آلام الوحشة، فهو بحاجة إلى محفز لبداية قصيدته يحرِّكُ به قريحته الشعرية، ويثير عواطفه من منطلق أشبه بالثبات أمام فاجعة الزوال.

فنحن منذ الوهلة الأولى بصدد استفهام محفز، يمثلُ بدايةً سرديةً لفاجعة أقلقت الشاعر كانت سببًا في توجعه؛ لأنَّ "الشاعر ينكر على نفسه أن يتوجع لا لأن المصاب لا يقتضي التوجع ولكن؛ لأن المنون وريبها مما لا ينبغي لعاقل أن يتوجع منه إذ هي حدث من أحداث الدهر"(١)؛ بل هو الحدث القصصي المؤثر في القصيدة الذي خلق بعدًا تأمليًا لدى الشاعر وجماليًا أيضا، لاسيما فيما ألحق به من أحداث لقصص موازية ومتلاحقة في القصيدة تصب في دائرة الرثاء. والشاعر قد "أدخل همزة الاستفهام التي تحمل الجزء الأهم من معنى البيت وهو عتاب النفس ولومها على توجعها من المنون، وكان يجدر بها أن تتلقى هذه النكبات كما تتلقى الأشياء المألوفة"(٢)، والمسلم بها.

فالاستفهام الإنكاري به من العتاب الرقيق للنفس ما يدخله في حيز الجمال، وخصوصًا جمالية التركيب اللغوي. مما يجعله مرتبطاً بالحدث الرئيس؛ إذ إنَّ الشاعر أراد تسلية النفس -عبر الحوار الداخلي- وتشجيعها أمام الحدث المؤلم، غير أنَّه سرعان ما تهاوت مشاعره ثكلى حزينة ، وذاته مستفهمة، وممهدة للسؤال والحوار الذي دار بين أبي ذؤيب وأميمة في لغة ملؤها الرقة والتحسر.

وفي المقطع الأول قد نجد الشاعر يلجأ إلى حوار الذات، حين يجرد من ذاته ذاتًا أخرى يسألها عن أمر التفجع من ريب المنون، فهو بين حوارين حوار مع الذات، وحوار مع الآخر المتمثل في أميمة. وكلا الحوارين جاء تاليًا للحدث، إذ إن الحوار الأول الداخلي مع الذات يصور وقع الحدث على الذات من خلال الذات نفسها، أما الحوار الثاني الخارجي مع المرأة

---

(١) ((قراءة في الأدب القديم)). الدكتور محمد محمد أبو موسى. مكتبة وهبة. مصر. ط٢، ص: (٣٠٠).
(٢) المرجع السابق. ص: (٣٠٠).

فيصور وقع الحدث من خلال (الآخر/ المرأة) عبر السؤال، ثم من خلال الذات حين تفصح عبر الإجابة عن سبب شحوب الجسم.

وما بين الحوارين الداخلي والخارجي نجد أبا ذؤيب يلمح إلى الحدث من خلال الإشارة في البيت الأول، فهناك منون وريبها، وثمة توجع مقلق، ونجده في الجواب يصرح بالحدث حين قال:

فاجبتها أن ما لجسمي أنــه   أودى بني من الـــبلاد وودعوا
أودى بنــي وأعقبوني حسرة   بعد الـــرقاد وعبرة لا تقلعُ

فالحوار الشعري هنا يفصح عن الحدث بشكل مختزل، ولكنه فاعلٌ في قدرته على الكشف عن مأساة الشاعر أمام الموت.

كما نجد ان ا لإنكار ينطلق من نفس ترق لهذا الفقد الجماعي تتمثل في ذات الشاعر؛ ويمتد أيضا إلى إنكار أميمة شحوب الجسد وضآلة الحال الرثة. إذ إن هناك فرقًا بين الإنكارين؛ فالإنكار الأول يتأمل المنون وريبها في ظل التأمل للظاهرة المسَلَّم بها المتمثلة في ظاهرة الموت وفقد الأبناء الخمسة ، بينما نجد الإنكار الآخر يصب في صورة تختلف عن الصورة الأولى، إذ هي تتأمل الحال الرثة لهذا الجسد القلق من الموت ولا تسلم بهذه الحال ! وكلا الإنكارين يقفان بإزاء الحوارين، إذ إن الأول نجده متصل بالحوار الداخلي، ونجد الإنكار الآخر متعلق بالحوار الخارجي. وكلاهما يسهم في الكشف عن أهمية الحدث.

ولعل الشاعر في الحوار الخارجي حين يجيب على سؤال المرأة عبر إنكارها لهذه الحال ينطلق إلى تفسير (الشحوب) الذي اعتلى الجسم في المقطع الأول، ويصرح بالحدث الرئيس الذي بسببه فقد بنيه. والشاعر لم يقف هنا بل عقّبَ بعد ذلك بمقاطع أخرى تتمثل في المقطع الثاني من القصيدة (قصة حمار الوحش). والمقطع الثالث الذي جاء في (قصة الثور). والمقطع الرابع حين تناول فيه قصة (الفارس ومصارعته لفارس آخر)، وكل هذه المقاطع القصصية تعد امتدادًا لجواب أبي ذؤيب، وتفسيرا لفكرة الصراع بين الحياة والموت.

ويبدو من خلال ما تميز به الهذليون في قصص الرثاء الاستطرادي أنَّ لغة الحوار تكشف عن إحساس الهذلي بالموت ، الذي يتأرجح بين الرهبة والحث على مواجهته ، إذ نجد الاحساس بالرهبة يكمن في الترقب والفزع من خلال بعض المفردات، كما أنَّ الشجاعة ومواجهة الموت تظهر في بعض المواضع التي يبرز فيها الشاعر شخصية من لا يهاب الموت . ولغة الحوار هنا تسهم في رفد الصورة الشعرية من خلال ما تمنحه من بعد نفسيٍّ للتعبير اللغوي عبر الأداء المتناغم والسياق الشعري.

قصص الغزل:

من الأحداث القصصية في الشعر الهذلي ما يتصل بالحب والغزل؛ إذ لا يكاد يخلو نتاج شاعر هذلي من تغزل بامرأة سواء أكان ذلك يعكس تجربة حقيقية أم خيالية، أو مجاراة لتقليدٍ فني، كما هو الحال مع بعض الشعراء الهذليين: كساعدة بن جؤية وأبي ذؤيب ومليح ابن الحكم وأبي صخر الهذلي وآخرين.

إذ نجد من الشعراء الذين اهتموا بذكر قصصهم الغزلية الشاعر أبا ذؤيب حين أورد قصته مع أســماء قائلاً [(1)]:

ألا زَعَمَتْ أسماءُ أَنْ لا أُحِبُّهَا   فقلتُ بلَى لولا يُنَازِعُني شُغْلي
جزيتُكِ ضِعفَ الودِّ لَمَّا اشتكيتِهِ   وما إنْ جزاكِ الضعفَ من أحدٍ قبلي
فإنْ تكُ أنثى من مَعَدٍّ كريمةً   علينا فقد أُعطيتِ نافلةَ الفضلِ
لعمركَ ما عيســاءُ تنسأُ شادناً   يعنُّ لها بالجِزْعِ من نخبِ النَّجلِ
إذ هي قامتْ تقشعرُ شَوَاتُهَا   ويُشْرِقُ بين اللِّيتِ مِنها إلى الصُّقْلِ
ترَى حَمَشًا في صدرِها ثم إنها   إذا أدبرتْ ولَّت بمكــتَنَزٍ عَبْلِ
وما أمُّ خِشْفٍ بالعَلايةِ ترتعي   وتَرْمُقُ أحيــانًا مُـخَاتَلَةَ الحبلِ [(2)]
بأحسنَ منها يومَ قالت تدللاً   أتُصْرِمُ حبلي أم تدومُ على وصلي
فإن تزعميني كنتُ أجهلُ فيكم   فإني شريتُ الحِلمَ بعدكِ بالجهلِ
وقال صِحَابي قـد غُبِنْتَ فَخِلتُني   غَبَنْتُ فما أدري أشَكْلُهُمُ شَكلي
على أنها قالتْ رأيتُ خويلدًا   تنكَّرَ حتى عادَ أسودَ كالجِذْلِ
فتلكَ خُطُوبٌ قد تملَّت شَبَابَنَا   قديمًا فَتُبْلِينَا المُنونُ وما نُبْلي

---

(١) معنى عيساءُ: يريد ظبية بيضاء. تنسأُ شادناً: تسوقه تزجيه، شَوَاتُهَا: جلدة رأسها. اللِّيتِ: شحمة الأذن. الصُّقْل: الخاصرة. حَمَشًا: دقة في صدر الظبية. عَبْلِ: ضخم. أشَكْلُهُمُ شَكلي: أي فما أدري أطريقهم طريقي. كالحدإِ القُبْلِ: جمع حدأة نوع من الطيور والمعنى كأنها مفزعة. انظر القصيدة في ((الشرح)): (١/٨٨).

(٢) يذكر الشارح أن هذا البيت لم يروه سَلَمة بن عاصم المتوفى بعد السبعين ومائتين للهجرة، أحد الرواة الذين رووا عن الأصمعي، أنظر ((الشرح)): (١/٩٠). وفي الحقيقة أن هذا البيت يخلّ من اتساق القصيدة وتنامي الحدث فيها، ويوقع القارئ في التداخل.

وتُبْلِي الأُلى يستلئمون على الأُلى   تَرَاهُنَّ يومَ الروعِ كالحد   إِ القُبْلِ

ومن خلال الحدث الرئيس المتمثل في ذكر ما دار بين الشاعر ومحبوبته أسماء يتبدى الحوار الشعري منذ البيت الأول عبر زَعْمِهَا بأنَّ أبا ذؤيب لم يعد يحبها، ليتحول هذا الزعم بعد ذلك إلى محفز سردي يتخلل الحدث الرئيس، و ينفذ من خلاله الشاعر إلى الحوار دفاعًا عن حبه لأسماء إذ يقول: "فقلتُ بلَى لولا يُنَازِعُني شُغْلي"، وكأنه يؤكد حبه لها، بل إنَّ الشاعر لم يكتفِ بهذا، حين نراه يكافئها بضعف الود والحب. وبهذا الزعم الذي يصب في دائرة التدلل قد شكَّل منفذًا للحوار الشعري؛ ليستطيع الشاعر أن يأخذ هامشًا أكبر في حواره مع محبوبته.

فالزَعْمِ الذي يعد محفزًا لأغلب الأحداث في القصيدة نجد أنه يشكل رافدًا أساسيًا لتعددية الأحداث عبر حديث الشاعر ومحبوبته ، يتضح ذلك من خلال ما يذكره له الأصحاب لاحقًا، ولو تأملنا قول الشاعر:

بأحسنَ منها يومَ قالت تدللاً   أَتُصْرِمُ حبلي أم تدومُ على وصلي

فإن تزعميني كنتُ أجهلُ فيكم   فإني شريتُ الحلمَ بعدكِ بالجهلِ

إذ يضعنا الشاعر هنا أمام الخيار من خلال الصوت الأنثوي ، إذ يقول على لسانها: "أتُصْرِمُ حبلي أم تدومُ على وصلي"، وكأنَّه يريد أن يقول بأن الحب لا يقف عند مسألة الصُرم أو المداومة في الوصال أمامَ خطبٍ أقلق مضجعه، وسلب راحته. ولعل تحكيم صوت العقل في مثل هذه المواقف يردع العاطفة، ويسهم في التوازن النفسي للإنسان؛ ليسعى بعد ذلك إلى الانتقال في حواره إلى طرف ثالث، وبهذا يعطي المصداقية التامة لهذا الحب.

والحقيقة أنَّ أبا ذؤيب عبر تجربته هذه لم يتنكر للمحبوبة بقدر ما يعكس تحولاً في حياته المملوءة بالخطوب، إذ يريد أن يصل من خلال هذا التمهيد الغزلي إلى ذكر السبب الرئيس عبر زعم محبوبته بأنَّ التنكر لهذه العلاقة لم يكن تنكرًا بفعل الهوى أو منحصرًا في مسألة الوصل والمداومة؛ بل كان بفعل الخطوب العظام التي تبلي الناس ، وتنسيهم مباهج الحياة، وقد تنسيهم أنفسهم أيضًا.

وبهذا يكشف الحوار من خلال علاقته بالحدث أن الشاعر استطاع أن يذوِّب الأحداث الصغيرة في أحداث كبرى ، والحوار هنا عبر قصته مع أسماء يمثل حدثًا صغيرًا بإزاء الحدث الأكبر المتمثل في الخطوب أو المنون التي أشغلت الشاعر عن هذا الحب. كما أن هذا التعالق يفسَّرَ شيئًا من هذه العلاقة ذات البعد الزمني بين الحب والمنون؛ وهي التي رأينا ملامحها في نص أبي ذؤيب السابق، ونرى ملامحها عند أبي صخر الهذلي(1).

أما الشاعر الهذلي مليح بن الحكم فقد اهتم بالغزل في شعره، وكرّس نتاجه الشعري في التغزل بشماء وسعدى وليلى، إذ أنه تميّز على كثيرٍ من شعراء هذيل في هذا الم وضوع، ونراه يصور (ليلى) في لحظة الفراق (2):

فلمَّا اصطففن السير والتفَّ كَورُها   عليها كما التفت غُروسُ الجداولِ
وأرخت لِخِرصانِ البُرَاتِ خُدُودَها   براجفةٍ مـــثل الجذوعِ الرواقلِ
وعمَّمَ ألحِيها اللَّجينُ ووُجِّهتْ   على واضحِ الأهدابِ سهلِ المناقلِ
جزعتُ بقولٍ ليتَ ليلى وأهلَها   وجَامِلَهُم أجْلَوا بأهلي وجَاملي
وقلتُ سِوى ليلى الوداعُ فإننـــي   أرى ذاك منها اليوم إحدى النوافلِ
فضنَّت علينا بالوداعِ فلم تُجبْ   حزينًا ولم تردُدْ كلامًا لسائلِ

والشاعر عبر هذه اللحظة المؤلمة المتمثلة في لحظة الفراق مع محبوبته يصور حدثا حزينا في حياته، فبعد أن يرسم اصطفاف الجمال كالنخل الذي يتثنى على جدوله، وكيف أنها أرخت للبرات (الدليل) حتى يسلكها في طريق سهل، يأتي الحوار كاشفًا عن الأحاسيس الداخلية في

---

(1) أبو صخر الهذلي: هو عبدالله بن سلم السهميُّ أحد بني مُرَمِّض. (شاعر إسلامي) من شعراء الدولة الأموية، وكان مواليًا لبني مروان، متعصبًا لهم، وله في عبدالملك بن مروان مدائح، وفي أخيه عبدالعزيز. حبسه ابن الزبير في سجن عارم مدة سنة تقريبًا، ثم استوهبته هذيل ومن له بين قريش خؤولة في هذيل، فأطلق سراحه، وأقسم ألا يعطيه عطاء مع المسلمين أبدًا. وفي ولاية عبدالملك حجَّ إلى البيت ولقي أبا صخر، فلما رآه قربه وأدناه منه. وذكر الأصفهاني بأنه مات مقتولاً. ((كتاب الأغاني)). (٦٢/٢٤). وانظر القصيدة في ((الشرح)): (٩٥٦/٢).

(2) مليح بن الحكم بن صخر بن أقيصر بن عمير بن زيد بن إياس بن سهم القردي ((الشرح)): (٩٩٩/٣) ، شاعر إسلامي ((معجم الشعراء)) المرزباني، أبي عبيدالله محمد بن عمران بن موسى، ت: عبدالستار أحمد فراج، الهيئة المصرية، (الذخائر). ص: (٤٤٩)، يغلب على قصائده الغزل العفيف. ومعنى الكور: الجماعة. غروس الجداول: نخل الأنهار. لخرصان البرات: أي أن النوق أرخت لقضبان الأدلة، والبرت هنا: الدليل. الرواقل: الطويلة. المناقلِ: العقاب. وجَاملي: قائد الجمل. انظر ((الشرح)): (١٠٢٤/٣).

نفس الشاعر، فقد كان بحاجة إلى البوح بمعاناته، فكان صوته عاكسًا لوقع الحدث عليه، إذ لم يستطع أن يلجم أحاسيسه أمام هذا الفراق.

وحين أدركه الجزع لجأ إلى التمني الذي صدر عن نفسٍ متألمة، ومما زاد أَلَمُهُ أنَّها ضنّت عليه بالوداع . وبهذه النهاية نجد ان الشاعر حين لجأ في الحوار إلى التمني كان متوافقا مع السياق؛ لأن سياق تصوير لحظة الفراق يستدعي مثل هذا الأسلوب.

أما الشاعر سهم بن أسامة بن الحارث الهذلي(1) فقد أوقد (نار المحبوبة) في القصيدة الغزلية حين شبب بامرأة من قومه تدعى ليلى بنت الحارث الزلفية؛ وهو تقليد شعري يلجأ إليه الشعراء العرب القدامى (2) في تفاوتٍ في التوظيف الرمزي لهذه النار . والشاعر هنا قد أبرز الحدث من خلال إيقاده للنار حين رأى أصحابه بودَّانَ يشعلون النار، وبعد هذا الحدث نجد أن الشاعر يلجأ إلى الحوار ذي الصوت الموجِّه عبر أسلوب الأمر؛ إذ يقول:

ألا أرَّقتنا بالسُّرى أمُّ نوفلِ ... فأهلاً بذاك الطارق المتغلغلِ
كما أرقتْ بالطفِّ من رمل عالجٍ ... أمية بعد النوم من أهل مجدلِ
وكلتاهما تسري ومن دون أهلها ... مَلاً إنْ تُكَلِّفْهُ المراسيلُ تَكْلِلِ
رأيتُ وأصحابي بوَدَّانَ نارَهَا ... بقرنٍ فطابتْ نارُهَا نارَ مُصْطَلي
إذا ما توانى موقدُ النارِ أو خبتْ ... من الليل شَبَّتْ بالذكي المكلَّلِ

---

(1) وهو سهم بن أسامة بن الحارث، أحد بني عمرو بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل؛ (شاعر أموي). ((معجم الشعراء المخضرمين والأمويين)) د.عزيزة بابتي ص: (198). ابنه الشاعر إياس بن سهم، وخال الشاعر أمية بن أبي عائذ الذي تولى الرد على خاله حين سمع منه هذه القصيدة بقصيدة قال في مطلعها:

تمدحت ليلى فامتدح أمَّ نافعٍ ... بقافية مثل الحبير المسلسلِ
فلو غيرها من ولد كعب بن كاهلٍ ... مدحتَ بقولٍ صادقٍ لم تفيَّلِ

ومعنى المتغلغل: الداخل في النفس. الطف: موضع جهة العراق. مجدل: أي الجبل. تكلل: من المكلل الحطب. ودَّان: موضع. عناجيج: طوال الأعناق. ذبَّل: بها ذبولٌ. انظر القصيدة ((الشرح)): (522/2).

(2) انظر ((النار في الشعر وطقوس الثقافة))، د.جريدي المنصوري، المركز الثقافي العربي، المغرب ، ط/ 1، 2002م، (ص: 99). ولعلّ أول من تطرق إلى نيران العرب قديمًا الجاحظ في كتابه: ((الحيوان))، (461/4- 5/5)، لكنه لم يشر إلى (نار المحبوبة). وحديثًا تناول هذا الموضوع بعض الباحثين: منهم الدكتور أنور أبو سويلم في كتابه ((مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي)) في فصل: النار في الشعر الجاهلي، حيث أشار إلى نار الحب، ونار الصبابة، باعتبارها نارًا مجازية للدلالة على الحب. ص: (161).

فقلتُ لأصحابي قِفوا أرقتكم كريمةُ خُلْقٍ ذاتُ دَلٍ مُبَتَّلِ
وقلتُ لهم عوجوا من العيس واربعوا عليَّ فعاجوا مِن عناجيجَ ذُبَّلِ

وبهذا يأتي الحوار معبرا عن خيالية الحدث، وإنما كان إشعاله (النار) لبيان الاهتمام بالمحبوبة، وشدة تعلقه لها، واستعمال أسلوب الأمر في قول الشاعر للأصحاب: "قفوا، وعوجوا، واربعوا" يظهر شيئا من الحضور الشخصي أمام طيف المحبوبة، إذ تبدو أفعال الأمر محفزة للأحداث داخل النص، ويبدو أنَّ الفاعل الحقيقي المحفز لاشعال النار هنا يكمن في (الأرق)، فالأرق يدفع الشاعر إلى اشعال النار، وبالتفكير المستمر في محبوبته، ويدفعه إلى اللجوء إلى أفعال الأمر، فهو حين يأمر أصحابه بالوقوف؛ فإنه يأمرهم من أجل أنها أرقتهم، ولعل الأصحاب قد انشغلوا مع الشاعر بهذه المحبوبة لسبب أنها كلما خبت النار أذكتها بالعطر، والرائحة الجميلة، فأرَّقت الجميع. ولعلَّ هذا يعزز من خيالية الحدث.

قصص اشتيار العسل:

مما تميزت به قبيلة هذيل اشتيار العسل [١] كسائر القبائل العربية المهتمة بتربية النحل والاشتيار، وذلك لم يكن لمجرد الاشتيار فحسب؛ بل إنَّ طبيعة المكان الذي فيه تنزل هيأ ظهور مهنة اشتيار العسل عند الهذليين. ولربما أنَّ وجود بعض الشعراء الذين صوروا مشاهد الاشتيار، ومعاناة المشتار؛ قد أسهم في الحفاظ على هذا النمط الفريد من البناء الشعري.

والشعراء حين تتبعوا قصص الاشتيار وفق رؤية جمالية تستجلي أدق التفاصيل ل تلك العملية، وراقبوا حركة المشتار وأفعاله لاجتلاء العسل من أماكنه الشاهقة والمرتفعة، وصفات ه الشخصية، لم يكن ذلك التتبع عشوائيا كيفما اتفق؛ بل إنه جاء نابعًا من إحساس الشاعر بالرؤية الجمالية للحياة عبر تتبع أبي ذؤيب لساعدة بن جؤية الهذلي في طريقة بناء قصيدة الاشتيار[٢]، وذلك من حيث الابتداء بوصف المرأة والتغزل بها، ووصف ثغرها وربطه بالخمر، ومن ثم العسل والاشتيار... إلخ. وبهذه الرؤية التي تحكي معاناة الشعراء في الحب نجد أن سرد قصص الاشتيار تعكس طبيعة تفكيرهم حين "تنطلق من طبيعة حياتهم البدوية التي تنظر إلى السماء وتقتنص القيم العليا من الأعالي"[٣]، وهذا ما سَيُفَسَّر لاحقًا في علاقة الحوار بالمكان عند الهذليين حين نرى أنهم اتخذوا الجبال أمكنة لاشتيار العسل، ومسرحًا لأحداثهم وغاراتهم.

---

(١) المقصود باشتيار العسل: (استخراج المشتار للعسل من المناحل – مكان تواجد النحل–). كما أن كثيرًا من النقاد قد تطرق إلى موضوع اشتيار العسل عند الهذليين، منهم: الدكتور وهب رومية في كتابه ((شعرنا القديم والنقد الجديد)) عالم المعرفة. ص: (٣٣٢). والدكتور محمد السديس. في ((وصف اشتيار العسل في بضعة نصوص من شعر هذيل)). مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد ٣٣ / الجزء الأول. جمادى الأولى ١٤٠٩هـ. ص: (١٤٩) وما بعدها. والدكتور جريدي سليم المنصوري في ((مشهد النحل في شعر الهذليين)) مجلة كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر في القاهرة ، مصر، العدد الحادي والعشرون ، ١٤٢٤هـ. ص: (٨٩١) ، والدكتور عالي سرحان القرشي في ((اشتيار العسل عند الشعراء الهذليين...)) مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها. المجلد : ١٨ ، العدد: (٣٦). ربيع الأول ١٤٢٧هـ، ص: (٣٦٤) وما بعدها. وآخرين.

(٢) ناقش الدكتور عالي القرشي هذه الطريقة وفق ثلاث سياقات: سياق لذاذة ثغر المرأة، وسياق الثغر وحكاية عن الخمر، وسياق الفتوة والبطولة، انظر بحث: ((اشتيار العسل عند الشعراء الهذليين...)). ص: (٣٦٧).

(٣) ((مشهد النحل في شعر الهذليين)) د.جريدي سليم المنصوري. ص: (٨٩١).

أشار الدكتور جريدي المنصوري إلى الحدث السردي في قصة الاشتيار بأنه "يتردد لدى شعراء هذيل بتشكيلات متعددة وصياغات متنوعة يُعنى الشعراء فيها برسم شخصية المشتار وتصوير مغامرته وسرد طرف من قصته" [١]. وهذا ما ورد عند ساعدة بن جؤية ، وأبي ذؤيب مثلاً في تناول قصة الاشتيار. حيث يتشكل الحدث السردي لديهما وفق رؤية سردية تهتم بالسرد أكثر من اهتمامها بالحوار، والهدف منها تصوير معاناة المشتار في تتبع النحل، ووصف طريقة الاشتيار، ومن ذلك ما نجده عند ساعدة بن جؤية حيث قال[٢]:

أريُ الجوارسِ في ذؤابةِ مُشْرِفٍ ... فيه النسورُ كما تحبَّى الموكبُ
من كلِّ مُعْنقَةٍ وكلِّ عِطَافةٍ ... ممَّا يُصَدِّقُهَا ثوابٌ يَزْعَبُ
مِنها جوارسُ للسَّرَاةِ وتَأْتَري ... كَرَبَاتِ أمسِـــلَةٍ إذَا تَتَصَوَّبُ
فتكشَّفَتْ عن ذي مُتُونٍ نَيِّرٍ ... كالرَّيْطِ لا هِفٌّ ولا هُوَ مُخرَبُ
وكأنَّ مَا جَرَسَتْ على أعضَادِها ... حين استقلَّ بها الشَّرائعُ مَحْلَبُ
حتى أُشِبَّ لهـا وطالَ إيابُهَا ... ذو رُجْلَةٍ شَثْنُ البَرَاثِنِ جَحْنَبُ

ومن خلال هذا الحدث المتنامي والمتمثل في سرد ما يقوم به النحل وطريقة المشتار وفعل الاشتيار نجد أن الشاعر يلجأ إلى السرد في المقطع الخاص بالاشتيار . متغلغلاً إلى نفسية المشتار وما يعانيه من عمله، ومن طرده للنحل بالدخان للحصول على العسل.

ومن خلال هذا المقطع نجد أن الحوار الشعري ليس له حضور؛ لأن الشاعر زاوج بين السرد والوصف؛ لتقديم صورة المشتار، وفعل الاشتيار، فتركيز الشاعر على ضمير الغائب أسهم في الفعل السردي للحدث داخل النص، كما أنه أبرز من دوره على حساب الحوار الشعري.

---

(١) ((مشهد النحل في شعر الهذليين)). ص: (٨٩٠).

(٢) يَتَجَنَّبُ: أي حُبَّ بها متحنبة إليَّ، الجوارسِ: النحل. تَأْتَري: تجمع العسل ،كَرَبَاتِ:مواضع فيها غلظة، أمسِلَةٍ: المسلان وهي بطون الأودية. ذي مُتُونٍ نَيِّرٍ كالرَّيْطِ: يعني الطرق التي تفصل العسل"الشمع" لا هِفٌّ: ليس بخالي. والمخرب: الذي ترك من التعسيل وانقلبت عنه النحل. مَحْلَبُ: حبة المحلب. شَثْنُ البَرَاثِنِ: خشن الأصابع. انظر ((الشرح)): (١٠٩٧/٣).

وإذ كان الحدث حضر معتمدا على السرد في النص السابق لساعدة بن جؤية، فإنه يحضر هنا لدى أبي ذؤيب وفق رؤية جمالية تعتمد السرد والحوار في آن واحد، فـفي قصيدة أبي ذؤيب التي يقول في مطلعها[(١)]:

أبالصُّرْمِ من أسماءَ حـــدَّثَكَ الذي ... جرَى بيننا يومَ استقلتْ رِكابُهَا
زجرت لها طيرَ الشمال فإن تكنْ ... هواكَ الذي تهوى يصبكَ اجتنابها
وقد طفتُ من أحوالها وأردتُها ... سنينَ فأخشى بَعْلَها وأَهابُهَا
ثلاثةَ أحوالٍ فلمَّا تجرَّمَتْ ... علينا بِهُونٍ واستحارَ شبابُهَا
عصاني إليها القلب إني لأمره ... سميعٌ فما أدري أرشدٌ طِلابها
فقلتُ لقلبي يالكَ الخيرُ إنَّمَا ... يدَليك للموت الجديد حبابها

نجد تعدد الضمائر بين ضمائرٍ ثلاث : مخاطب وغائب ومتكلم، فالمخاطب تمثله ذات الشاعر، ويختزله كاف الخطاب في قوله:"حدثكَ"، على سبيل التجريد. وضمير الغائب تمثله المرأة "أسماء"، ومن ثم يتجسد ضمير المتكلم في ذاتية الشاعر المتمثلة في قلبه . وهذا التعدد بين الضمائر الذي يصب في دائرة التجريد المحض، لا يكتفي به الشاعر، بل نراه يلجأ إلى الحوار الداخلي من أجل تأكيد هذا الحب، في قوله:

عصاني إليها القلب إني لأمره ... سميعٌ فما أدري أرشدٌ طِلابها
فقلتُ لقلبي يالكَ الخيرُ إنَّمَا ... يدَليك للموت الجديد حبابها

فالحوار الداخلي نراه يتجلى عندما ارتدَّ الشاعر إلى قلبه، إذ حاوره؛ ليكشف عن عاطفته المفعمة بالحب تجاه محبوبته؛ فكأنه يخبر بأنَّ فؤاده هو من عصاه إلى حب هذه المرأة بالتواطؤ مع الذات، وأنه لا يستطيع الصمود أمام هذا العصيان الكاشف عن شدة تعلقه بحب المرأة، الذي كاد أن يدليه إلى مصرعه. وبهذا نجد الصراع بين الشاعر وقلبه عبر الحوار الداخلي كان بمثابة تحقيق صراع الرغبة داخل الإنسان حين يتعلق بحب امرأة، ويجد ما يمنعه من الوصول إليها؛ فإنه

---

(١) الصُّرْمِ: الهجران. الخذفِ:صغار الحصى. سِبٍ:من أدوات الاشتيار وهو أن يضرب وتدًا ويشد به حبلاً يتدلى به المشتار للعسل. والخيطةٍ: دُرَّاعة تلبس للاشتيار. الوكفِ: النطع. الإيامِ:الدخان. شِيابُهَا: مزاجها وخلطها. انظر ((الشرح)): (٤٢/١).

بذلك يحاول جاهدًا أن يحقق الانتصار على الإحساس بالمشقة والتعب. وربما ارتباط هذا الانتصار في القصيدة بانتصار الحفاظ على الخمر في القافلة، والوصول بها إلى مكان بيعها في السوق – على الرغم مما يحيط بها من المخاطر– كان يمثل نوعًا من الانتصار على الإحساس بالمشقة في الوصول بها إلى مكان بيعها. فنجد أن هذين الانتصارين مرتبطان بموضوع الاشتيار حين يبرر فكرة الانتصار في إطار آخر، وذلك حين يصعد المشتار؛ ليجلب العسل من مكان مرتفع، وبهذا تتأكد فكرة الانتصارات، وما تحمله من خصوصية تختلف من مقطع لآخر داخل النص.

ولعل مقطع الاشتيار لا يبتعد كثيرًا عن تحقيق هذا الانتصار من أجل الحياة والبقاء، إذ نجد الشاعر يقول في الاشتيار(١):

فلمَّا رآها الخالديُّ كأنَّهَا ... حصَى الخذفِ تهوِي مستقلاً إيابَها
أجدّ بها أمرًا وأيقنَ أنّهُ ... لها أو لأخرَى كالطحين ترابُها
فقيلَ تجنَّبْها حَرَامُ وراقَهُ ... ذُرَاها مبينًا عرضها وانتصابُها
فأعلق أسباب المنية وارتضَى ... ثقوفته إن لم يخنه انقضابُها
تدلى عليها بين سِبٍ وخيطةٍ ... بجرداءَ مثل الوكفِ يكبو غرابُها
فلمَّا اجتلاها بالإيامِ تحيَّرتْ ... ثُبَاتٍ عليها ذُلُّهَا واكتئابُها
فأَطِيبْ بِرَاحِ الشامِ صِرْفًا وهذه ... مُعَتَّقةً صهباءَ وهي شِيابُهَا

يتضح الحدث عبر المقطع السابق في الفعل الذي رآه المشتار حين راقه منظر عودة النحل إلى المكان العالي، إذ أجدَّ بها أمرًا، وعزم على اشتيار العسل، وعبر هذا السرد للحدث يظهر صوتًا مجهولا يحاول أن يثني المشتار عن فعله؛ وليردعَه بقوله: "فقيلَ تجنَّبْها حَرَامُ"، إلا أن (حرام الخالدي) لا يرعوي لهذا الصوت ، ولا يأبه له، حين يَجِدُّ في أمره، ويتدلى إلى المكان بحبال (الموت) من أعلى الجبل محملاً بعدته؛ ليجتلي العسل؛ وليحقق النهاية المنتصرة للحياة.

---

(١) ((الشرح)): (٥١/١).

فالحوار التحذيري هنا يكشف عن صعوبة المهمة التي يقوم بها المشتار، وينتج عن الالتقاء بين الحوار والحدث نوعًا من الحركة السردية المعتمدة "على الأفعال التي تتقدم بالحدث، وتتجه به نحو تصعيد متدرج لمعاناة الشخصية في مهمتها" [(١)]، كذلك أسهمت (الفاء العاطفة) بدورها في تماسك الحدث السردي داخل النص، وأظهر ذلك صورة المشتار بين غريزتين تتجاذبانه، من خلال الرغبة في الحياة، والخوف من الموت.

---

(١) ((مشهد النحل في شعر الهذليين)) الدكتور جريدي المنصوري ، ص: (٨٩٨).

قصص الحرب والإغارة والفرار:

فكرة الحرب والسلم نشأت منذ أقدم العصور حين كان الصراع بين الخير والشر ، لدى جميع الأمم، فكان الصراع من أجل البقاء، إذ إن العرب كغيرها من الأمم اكتوت بنار الحرب مع من جاورها من الفرس والروم، ولحقها كثير من ويلات الحروب الداخلية التي دارت رحاها بين شتى القبائل العربية ، فكل قبيلة كانت تحرص على التسلح بالقوة والعتاد، وتعتد بصنوف المعرفة الحربية، وكانت كل قبيلة تهتم بشعرائها في الحروب، وفي وقت السلم، فاتجه العديد من الشعراء العرب إلى نظم القصائد الطوال وأشعار الحماسة من أجل تمجيد القبيلة، والحصول على ولائها، وقد يكون في الاحتفاء بشعر الحماسة من خلال مدونة الشعر العربي دلالة على هذا التوجه، فكان اهتمام الشعراء بقبائلهم للتأكيد على جاهزية الحرب، والحث على إظهار القوة والبسالة، والدفاع عن حمى القبيلة وأفرادها.

وقد تبدو قصص الحرب والإغارة والفرار في الشعر الهذلي من أكثر القصص حضورًا ؛ لعدة أمور، منها: ما يختص بالبيئة الجاهلية التي كان لمنطق القوة السيطرة التامة على أكثر القبائل في الجزيرة العربية، ومنها ما يختص بعوامل اقتصادية تفرض على الهذليين أن يغزوا ويغيروا على القبائل المجاورة لهم ؛ لأجل توفير ما يسد حاجتهم؛ أو لتعزيز منطق القوة وإشاعته لدى الآخرين، ومنها ما يتصل بظاهرة الصعلكة، إذ إنَّ انتشار الصعاليك والعدائين والرماة بين أفراد القبيلة أسهم في تقبل الظاهرة لدى كثير من الهذليين، ومن الأمور التي ساعدت الهذلي في انتشار قصيدة الحرب بعد الإسلام الجهاد في سبيل الله ، إذ شاركت القبيلة المسلمين في العديد من المعارك والفتوحات الإسلامية.

ومما تميزت به قبيلة هذيل كثرة الأحداث التي تتصل بالحرب والإغارة، ففي جاهليتها كان لها مناوشات مع قبائل مجاورة، أبرز القبائل التي تصادمت مع هذيل فهم، وهوازن، وخزاعة، وغيرها، إذ أثبت التأريخ بعض الأيام الحربية التي دارت بين قبيلة هذيل، وجارتها من القبائل الأخرى.

عُرِفَت قبيلة هذيل بميولها الحربية ، وبالغزو والإغارة ، إذ تكشف الأيام والمعارك شيئًا من ذلك التناوش بين الخصوم سواء أكان ذلك في الخارج مع القبائل الأخرى أم في الداخل بين بعضهم بعضًا ، وذلك على مستوى الجماعات و الأفراد. فأيام هذيل كانت "تستند إما إلى حاجة اقتصادية تريد بها أن توفر لها حياة رغدة، وإما إلى عصبية تبدو مرة تحفيًا بقوتها واعتزازًا بنفسها، ومرة غضبًا لجار أهين، ومرة تبدو دفاعًا عن أبنائها"(١).

وبهذا تسهم (الأيام) في تشكيل الحوار الشعري الذي يتكئ على سلطة القوة ، والخدعة الحربية في صورتها العامة، وإظهار البسالة عبر ما انتجه الشاعر الهذلي في قصيدة الحرب. كما أنها تسهم في البناء الداخلي للقصة الشعرية حين تعتمد على كثرة السرد، والوصف في القصيدة الحربية لدى الهذليين، فالسرد والوصف يشكلان حضورًا جليًا يفوق الحوار الشعري، إلا أنَّ هذا لم يمنع حضور الحوار في النصوص الشعرية.

ومن ذلك وصفهم لبعض الأيام، كالذي جاء في (يوم نيات أو يوم الأطراف)، إذ قال غاسل بن غزية(٢):

أمن أُميَّةَ لا طيفٌ أَلَمَّ بنا	بجانب الفرع والأعراءُ قد رقدوا
سرت من الفرط أو من نخلتين فلم	ينشب بها جانبا نعمان فالنجدُ
فقلت ردي وقولي القوم قد طلعوا	للغور والغزو يستذكي وينجردُ
ولا تقيمي على أينِ الغزاة و لم	يصلح لمثلكِ إلاَّ الخفضُ والخردُ
وقد أنالَ أميرُ القومِ وسطهُمُ	بالله يمطو به حقًا فيجتهد

جاء في هذا اليوم "أنَّ قومًا من بني معاوية بن تميم بن سعدِ بن هذيل خرجوا يريدون فهمًا وفيهم غاسل بن غزية الجُرَبي، فسلكوا طريق النجدية، حتى إذا بلغوا السراة لقيهم رجل

---

(١) ((شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي)). تأليف د.أحمد كمال زكي. دار الكاتب العربي. القاهرة. ١٩٦٩م. ص: (٣١).

(٢) هو غاسل بن غزية الجربي من هذيل، (شاعر مقل، لا يعرف له سوى هذه القصيدة) . ومعنى الفرع والفرط ونخلتين: مواضع. والأعراءُ: قوم لا يهمهم الأمر ولا يهتمون لأحد. يستذكي: يتحرك ويشتد. وينجردُ: يذهب. الأين: الإعياء. الخردُ: الحياء. يمطو: يمد باليمين صوته. انظر ((الشرح)): (٨٠٦/٢).

منهم فقال: أين تريدون ؟ قالوا: نريد فهمًا بالليث. قال: أفلا أدُلُّكم أخمرَ دارًا من فهم ؟ هذه بنو خوفٍ، بطن من فهم عندكم بنياتٍ. فانصبُّوا بالكُدَى، فبيتوا بني خوفٍ بين الأطراف، ثمَّ انحرفوا آخر الليل، وقال رجل منهم: أيها القوم، ارجعوا طريقكم التي جئتم فيها. فخرجوا فسلكوا في شعبٍ من ظهر الفُرْعِ، يقال له درادر، حتى ندروا ذَنَبَ كَراثٍ، فسلكوا ذا السَّمُرَة حتى قدموا لدار من بني قريم – من هذيل– بالسرو، وقد لصقت سيوفهم بأغمادها بالدم، ووجدوا خباء إياس بن مقعد القرمي في الدار، فقال: من بَيَّتُمْ، قالوا: بيَّتْنَا بني خوف. قال: أفلا أراكم قعودًا وقد بيتم القوم؟ فدعا لهم بطعام ثم قال: أخرجوا. وخرج يسوقهم حتى صبَّهم بجوف طريق الرجال من دبر نمار، ثم انحرف راجعا، فلقى طلب فهم يطلبهم، فقالوا: هل رأيت القوم ؟ قال: لقيت قوما بثنية عَرْعَرَ مع الصبح، وهم الآن بعُرنة أو نعمان. فارتدوا عنهم".

وبهذا نجد الشاعر من خلال هذا الحدث يتوجه بالخطاب إلى أمية في الحوار الشعري، إذ يحاورها عبر قوله:

فقلت ردي وقولي القوم قد طلعوا   للغور والغزو يستذكي وينجردُ
ولا تقيمي على أينِ الغزاة و لم   يصلح لمثلكِ إلاَّ الخفضُ والخردُ

والشاعر هنا حين جمع بين أسلوبي الأمر والنهي أراد أن يُظهر من أهمية الحدث المحقق والمتمثل في نصرهم على الفهميين، وبجانب الحدث نرى أن أمرًا نفسيًا يقف وراء الجمع بين الأسلوبين في المقطع السابق يتبدى في إلحاح الشاعر على ذكر طيف أمية، إذ عرض له هذا الطيف بعد وقوع الحدث، وبهذا التحذير المتناغم مع الحروف العاطفة نرى أنه قد أسهم في تراتبية الطلب الذي يريد أن يوصله الشاعر إلى الطرف الآخر.

فالحوار الشعري عبر النص يؤكد على طلبية الفعل المراد من أمية، وتحويله إلى فعل أو حدث آخر، فهو حين يطلب منها أن تقول: أن القوم قد طلعوا للغور، فهو يريد منها أن تثني القوم إلى جهة أخرى. وحرص الشاعر على إظهار القوة والشجاعة ألجأه إلى هذا الأسلوب الذي يتكئ على الجمع بين الأمر والنهي.

ويصور أبو ذؤيب في لحظة الهزيمة (فتى) من هذيل واجه قوم تأبط شرًا من الفهميين، صوره مستبسلاً في شجاعته، مدافعًا بسيفه عن كرامته، وعن قبيلته، إلا أن هذه المواجهة لم تخلف سوى الهزيمة للفتى الهذلي، الهزيمة التي آلت إلى نهاية حزينة تمثلت في قتل الفتى، ف رأى الشاعر أنَّ في هذه الهزيمة شجاعةً وقوةً نادرتين، حيث قال قصيدته[1]:

لعمـــرك والـــمنايا غـــال ـــباتٌ ... لــــكلِّ بني أبٍ منها ذنـــوبُ
لقد لاقى ال ـــمَطِيّ بنجدِ عُـــفْرٍ ... حديثٌ إنْ عجبتَ له عـــجيبُ
أرقتُ لذكره من غيرِ نـــوبٍ ... كـــما يهتاجُ مـــوشيٌّ نقيبُ
ســـبيٌّ مـــن يَـــرَاعتهِ نَفَـــاهُ ... أتـــيٌّ م ـــــدَّهُ صُـــحَرٌ ولـــوبُ
إذا نزلتْ ســـراةُ بني عديٍّ ... فـسائل كيف م ـــاصَعَهُم حبيبُ
يقولوا قد رأينا خيرَ طِـــرفٍ ... بزقيةَ لا يـــهدُّ ولا يـــخيبُ
دعاه ص ـــاحباه حين شـــالتْ ... نعـــامتهم وقد حُ ـــفِزَ الق ـــلوبُ
مَـــرَدٌّ قد يرى ما كان منهُ ... ولـــكن إنَّما يُدعـــى النجيبُ
فألقى غِـــمدهُ وهوى إليهم ... كما تنقـــضُّ خـــائتةٌ طلوبُ
موفَّقـــةَ القـــوادمِ والـــذُّنابَى ... كأنَّ سَرَاتـــها اللَّبنُ الحـــليبُ
نـــهاهمُ ثابتٌ عنهُ فقـــالوا ... تُعَنِّفُنَا المـــعاشرُ لـــو ي ـــؤوبُ
على أنَّ الفتَى الخثمـــيَّ سلَّى ... بنصلِ السيفِ غيبةَ مَنْ يَغِيبُ
وقال تعلَّمُوا أنْ لا صـــريخٌ ... فَأُسـمِعَهُ ولا مَنْ ـــجًى قـــريبُ

...

ولا تُخْنُوا عليَّ ولا تُشِطُّوا ... بقول الفخر إنَّ الفخرَ حُوبُ

---

(١) معنى المَطِيَّ: الرجال بلغة هذيل. نوبٍ: قرب. موشيٌّ: المزمار. نقيبُ: المنقوب. ســبيٌّ: المزمار. أتيٌّ: كالسيل المنقول. صُحَرٌ: صحراء. ولوبُ: الحرة وجمعها حرار. الذنوبُ: الدلو. وطِرف: الكريم في لغة هذيل وهو الفتى الشجاع . بزقيةَ: موضع ويقال وادٍ. لا يهدُّ: لا يكسر. ولا يخيبُ: يرجع خائبًا. مَرَدٌّ: المرجع الذي رجعه، ومعناه أنه قد رأى ما كان فيه من الخطر، ورأى فيه شرًا، ولكنه صبر على ما ناله منهم. والنجيبُ: العتيق الأصل. خائتةٌ: العقاب التي تسمع لجناحيها في انقضاضها خريرًا وهي التي تهوي وتحط على قدميها. ((الشرح)): (١/١٠٤).

نحن أمام حكاية سردية تتنامى الأحداث فيها بشكل تصاعدي؛ ولكنَّ التنامي جاء وفق بناء مختلف نوعًا ما، وبطريقة جديدة في القص الشعري ، إذ يورد الشاعر كغيره من الشعراء الهذليين لازمةً في الشعر الرثائي "لعمرك والمنايا غالباتٌ" [1]، إذ تعدُّ هذه اللازمة الشعرية من الأمور المجسدة لشعور الإنسان الهذلي في بناء علاقة بين الموت بوصفه حدثًا يجري على كل الأحياء، وبوصفه حقيقة محتَّمَة على كل حيٍّ، ومن خلال هذا السرد يبتدئ بالنهاية المحتومة "المنايا غالبات"، ومن ثم العودة مجددًا ليعيد صياغة الأحداث منذ البدء حين تنبئ عن شجاعة الفتى الهذلي أمام الأعداء وفق ما يسرده الشاعر هنا. وتتمثل فاعلية الحوار –العنصر الأكثر أهمية– في اكتمال الحدث حين يكشف عن قصة الفتى الخثمي من هذيل عندما قتلته بنو فهم ، ويفصح عن هذه الشخصية التي لم تخف من مواجهة القوم وعلى رأسهم ثابت بن جابر "تأبط شرًا" الذي نهاهم عن قتله، ولكن أصحابه رفضوا ذلك خشية أن تعنِّفهم المعاشر والقبائل على تركه ينجو، أو يؤوب إلى أهله سالمًا.

ومن الواضح أن تلك اللحظة التي تهيئ الحدث ، وتنتقل به إلى المواجهة حين تتمثل في (المطي) الرجال الذين نقلوا الحادثة، فالحوار موجهٌ للجماعة، والغايةُ منه تتجسد في إعطاء صورة مثالية للفتى الهذلي، وعبر هذه الدوال التي أوردها الشاعر لهذا النموذج الفذ في الشجاعة والمتمثلة في مفردات "خير، لا يهد، ولا يخيب..."، تعطي له بُعدًا إيجابيًا، وصورةً ترتقي به بطلاً مثالاً.

كما نجد في مقولة: "دعاه صاحباه" حوار مبطن، وعبر هذه الدلالة التي تدل على أن الفارس كان في منأى عن المواجهة؛ وأنه لم يأتِ إلاَّ حين دعي "إنما يدعى النجيب". وبعد المواجهة يتجدد الحوار المبطن مرة أخرى حين قال تأبط شرًا : "نهاهم"، وبهذه الجملة التي تمجِّدُ الفتى وتحذرُ من قوته، وما تحمِلَهُ من دلالةِ التحذير، كان بإمكان صاحبها الإسهام في إنهاء

---

(١) يقول صخر الغي في هذا المعنى:

لعمرك والمنايا غالبات * وما تغني التميمات الحماما.

((الشرح)): (٢٨٧/١).

ويقول أبو خراش حين نهشته الأفعى:

لعمرك والمنايا غالبات * على الإنسان تطلعُ كلَّ نجدِ.

((الشرح)): (١٢٤٤/٣).

المواجهة، فهو صوت فارس يدرك المصير الذي ينتظر قومه من الفتى الخثمي خاصة ، وأنه على معرفة بقوته وبسالته في الحرب ، غير أنَّ الاستجابة هنا كانت سلبية من القوم . بينما نرى الشاعر يلجأ إلى تصوير الخشية التي التصقت بالقوم حين نهاهم تأبط شرًا عن قتل الفتى، والتعبير عنهم بأنهم سيوصمون بالعار حينما يعود حيًا إلى قومه ؛ لكي يسهم في استمرارية الصراع وتنامي الأحداث.

وبناءً على ما تقدم فإنَّ الحوار في النص السابق قد شكَّل جزءًا من الحدث، الذي خضع في تتابعه إلى حوارٍ ما، إذ حدثت المواجهة بسبب حوار، واستمرت كذلك، وانتهت به. وبهذا يدل على أنَّ العلاقة بين الحوار والحدث داخل القصة الشعرية علاقة توافق من حيث رفد الحوار للحدث القصصي في النص الشعري، ومن حيث الإسهام في تنامي الأحداث واستمراريتها حتى النهاية.

وحين ننتقل إلى شاعر آخر نجد أن الحوار الشعري يتخذ منحى آخر من حيث الاتكاء على المجهول كما جاء في القصة التي أوردها أبو صخر[1]:

فـــلمَّا رأتْ أصـــحابه أذِنَت لـــه	وقالت لعلَّ الله أن يجمعَ الشملاَ
فـــســـــار إلى الأعداء ســـتين ليلةً	على ضُمَّر مثل القنا مطلت مطلا
فـــلمَّا رأوا حـــوض المنية حـــثهُم	وقال أضربوا لا أسمعنَّ لكم عذلا
تـــخالُ اختلاف النبل بين صفوفهم	إذا أدبرت أو أقبلت بينهم نحلا
ترى ابن العـــجوز قد تحاموا مقامه	إذا شدَّ فيهم عقَّر الخيل والرَّجلا
بضرب يطاطي البيض من فوق روسهم	إذا أُكرهت فيهم سمعت لها قصلا
أتيـــحَ لـــه منهم كـــميٌّ مـــجرَّبٌ	معيدٌ بكرّ الخيل لم يأتها ختلا
فَعَـــاوره طـــعنًا يفـــرّج مَـــوْرَهُ	معابلُ صبَّاب وقد مطلت مطلا
فـــخَرَّا وجالت عنهما فـــرساهما	كما خرَّ جذعا دومة قطلت قطلا

---

(١) معنى ضُمَّر: الخيل. المطل:خلقت طويلة. عقَّر: ذبح. والقصل: القطع. أتيحَ له مجرَّبٌ: قدر له فارس آخر. والختل: الخديعة. فَعَاوره:أي أكثر الطعن فيها مرة بعد مرة. مَوْرَهُ:ذهابه ومجيئة، يعني الطعن. معابلُ:التي يرمي بها. والقطل: القطع والفصل. ببزّة: لباس الحرب. السفارُ: حديدة توضع على أنف الناقة. الصقل: الجلاء. الخَبْل: فساد العقل، أوالجنون. انظر ((الشرح)): (٢/٩٦٠).

فـــسوَّوا عليه ثم راحـــوا ببزّة وصهباءَ قد ضمَّ السفارُ لها صقلا

فلم تره في القـــوم حين تسلموا و لم ترَ إلاَّ السيف والدرع والنبلا

ونضخَ دماء فوقَ ضاحي قميصه فقامت إليهم تجمع الثكلَ والرَّجلا

فَبَكَّتْ عليه كلَّ إمســـاء ليلة بدمع تراه لا قليلاً ولا ضحلا

فلمَّا أفـــاقت قـــيلَ قد كان حُبُّهُ لها سَقَمًا أو كانَ يا ويحها خَبْلا

فـــأيسرُ ما أُبدي بليلى كوجدها سوى أنَّني أبدي لها خُلُقًا جَزْلا

وأبو صخر من الشعراء الهذليين الذين اهتموا بالحوار الشعري في العصر الأموي، إذ نجد ذلك يتجلى في غير موضع عبر نتاجه الشعري، وفي القصة التي أوردها الشاعر لليلى وابنها، حين سار مع أصدقاء له للجهاد في سبيل الله يصورها و هي تتحسر على فراقه بعد أن جربتْ فراق بعلها وأبنائها من قبل، والقصة مليئة بالإضاءات التي تظهر تأسف الأمّ على وحيدها، وسرأخذ من القصة ما يتعلق بسرد الشاعر للأحداث التي بدأت منذ أن أذِنت له بالسير مع صحبه وقالت: "لعلَّ الله أن يجمعَ الشملاَ"، وهذه العبارة تشي بإحساس الأم بالخوف، وهو خوفٌ يمتزج بالأمل والرجاء، إلا انها توحي للمتلقي بصعوبة المصير الذي سيواجهه الابن ، كما يظهر الشاعر عبر الأحداث تجلدها عند عودة القوم، حين لم ترَ ابنها في العائدين، ويستمر في سرد الأحدث باختزال يتوافق مع اللغة الشعرية، وما يتيحه النص الشعري من لغة مكثفة.

ويبرز الصوت المجهول في نهاية الحدث، إذ يقول الشاعر:

فلمَّا أفاقتْ قِيلَ قد كانَ حُبُّهُ لها سَقَمًا أو كانَ يا ويحها خَبْلا.

فالصوت المجهول هنا يظهر شدة تعلق ليلى بابنها، ويزيد من تماسك الحدث، ومجيئه في نهاية النص؛ يؤكد على لوعة الفراق الذي عانته المرأة بسبب فقد ابنها المقاتل. ويذكي مرارة الوجد المؤ لم الذي أ لمَّ بها.

وبهذا التسلسل في تراتبية الأحداث وفق رؤية الراوي العليم نجد أن الأحداث متماسكة، ومتنامية البناء من حيث بناء حدث على آخر، وفي المقابل لم يغفل الشاعر أهمية الحوار الشعري -على الرغم من ضآلة حضوره- من حيث الإفصاح عن الحدث داخل النص الشعري.

وربما صعاليك هذيل كان لهم الدور الأكبر في إذكاء جذوة شعر الحرب، عبر العديد من نصوصهم الشعرية التي تأتي في الإغارة والفرار، حين كانوا يغيرون على بعض القبائل التي تجاورهم كـــفَهْم وخُزَاعة وهَوازن، إذ كانت المناوشات بينهم مستمرة، وكانوا بين إغارة وكرٍّ وفرّ.

وإذْ كان من عادة الشعراء العرب قديمًا (الأَنَفَةُ) من ذكر الهزيمة، وتصوير الفرار في الحرب، وما يعقبها من عار جماعي، حتى ولو كانت الهزيمة فردية، فإنها تتحول إلى عارٍ جماعي في أعين أفراد القبيلة بأسرها، ولعل هذا يعود لسطوة الفكر القبلي على معتقد الكثير من الشعراء الجاهليين. إلا أنَّ صعاليك هذيل تحرروا من هذا الفكر القبلي، لانتشار ظاهرة الصعلكة بين أفراد القبيلة، ولكثرة الصعاليك الأبطال الذين كانوا موضع فخر في القبيلة، فكانوا لا يأنفون من ذكر الهزيمة، وتسجيل قصص الفرار.

لذا قد نجدهم يذكرون هذه الوقائع بكل واقعية، ويصورون قصص الفرار من القوم أو من الأسر، ويهرعون إلى تسجيل أحداثٍ قصصية تصوّر وقائعهم مع الأعداء؛ بحثًا عن بطولة من نوع آخر يجدونها في هذه القصص، قد تضاهي بطولة الكر والانتصار على العدوِّ. فهذا قيس بن العيزارة يصور فراره من فهم -قوم تأبط شرا-، حين قال[1]:

لعمرُك أنسى روعتي يوم أقتدٍ ... وهل تَتْرُكَنْ نفس الأسيرِ الروائعُ
غداةَ تنادوا ثُمَّ قاموا وأجمعوا ... بقتليَ سُلْكَى ليسَ فيها تنازُعُ
وقالوا عدوٌ مُسرِفٌ في دمائكم ... وهَاجٍ لأعراضِ العشيرة قاطعُ
فَسَكَّنْتُهُم بالقولِ حتى كأنهم ... بواقِرُ جُلْحٌ أسْكَنَتْهَا المَرَاتعُ
فقلتُ لهم شاءٌ رغيبٌ وجامِلٌ ... فكلُكُمُ من ذلك المالِ شَابِعُ
وقالوا لنا البلهاءُ أوَّلَ سُؤْلَةٍ ... وأعراسُها واللهُ عنِّي يدافعُ

(١) قيس بن خويلد بن كاهل بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل بن مدركة، من شعراء هذيل في الجاهلية، ينسب إلى أمه العيزارة. ((معجم الشعراء)) المرزباني. ص: (٢٠٢). معنى يوم أقتدٍ: قيل ماء، وقيل موضع. سُلْكَى:أي على استقامة ولا اختلاف. بواقِرُ: جمع بقر، أي أنهم كالبقر سكنت المراتع. جُلْحٌ: لا قرون لها. والمعنى أي سكنوا بعدما أرادوا قتلي. رغيبٌ:كثير. جامِلٌ: جمع جمال. البلهاءُ: ناقته. أعراسُها:أولادها. شعل: لقب تأبط شرًا. شافع: أي قائل مرة أخرى؛ لأنَّ امرأته سبق وأن قالت بقتله. فزاد تأبط شرًا على أن قال بقتله مرة أخرى. ((الشرح)): (٢/٥٨٩).

وقد أَمرَتْ بي ربتي أمُّ جُنْدَبٍ لأُقَتلَ لا يسمعْ بذلك سامعُ
تقولُ اقتلوا قيسًا وحزُّ وا لسانَهُ بحسبهم أن يقطعَ الرأسَ قاطعُ
ويأمُرُ بي شَعْلٌ لأُقتلَ مُقْتلاً فقلتُ لشعلٍ بئسَ ما أنتَ شافعُ

يصور الشاعر عبر المقطع السابق لحظة وقوعه في أيدي الفهميين في إحدى الغارات التي كانت بين القبيلتين، وهنا نرى أن الحوار له الدور المؤثر في نقل الحدث من حيز الأسر إلى حيز النجاة من خلال التصوير الواقعي في ترتيب متنامٍ وذلك حين كان قريبا من الموت. وربما الشاعر لم يكن يجد تبريرًا لفراره والنجاة من القتل إلا بطريق الحوار الشعري الذي كشف عن شجاعته، كما أنه أبان عن بشاعة العدو حين يظفر بخصمه، بل وربما أراد أن يكون أكثر واقعية في عرض قصة الفرار.

يتخذ الشاعر –عبر الحوار مع العدو – طريقة التفاوض على إبقاء حياته بعد أن أجمعوا على قتله، وبهذا يصورهم من خلال الأحداث السابقة عبر زاويتين: الأولى البشاعة في طلب قتله، والثانية تظهرهم في سهولة الإقناع، وقبولهم الفدية حين سكَّنهم بقوله: "شاءٌ رغيبٌ وجامِلٌ؛ فكلُكُمُ من ذلك المالِ شَابِعُ"، إذ تبدو هذه العبارة مغرية للعدو، وقد تنجي الشاعر في الخلاص منهم بوفرة المال وسؤالهم إياه البلهاء (الناقة) وأولادها.

قصص العذل:

العذل في شعر الهذليين من الموضوعات التي احتفت بالجانب الحواري القصصي، بل يعدُّ من أبرز روافد الأحداث القصصية، إذ يتجلى في حوار الشخصيات حين تكشف للمتلقي سبب العذل. وقد استطاع الشاعر الهذلي" أن يطوع حواره الشعري نحو تحقيق الغاية الفنية التي ينشدها، فقد برز هذا العنصر عند الشاعر المعذول لكي يثبت صحة مسلكه ويدافع عن موقفه... فيبرز بذلك صوت الذات الشاعر لمواجهة الموقف بكل ثبات، فيُسْقِطُ الشاعرُ ما في خاطره من مشاعر وما يختزن في صدره من إحساسات نفسية، ويشرح من خلال الحوار حقيقة موقفه ودوافعه المختلفة "(١). وربما يكون سبب اللجوء إلى الحوار الشعري في سياق العذل لإضفاء الواقعية القصصية داخل الأحداث، إذ تطرق الهذليون في العديد من المواقف الشعرية إلى العذل من قبل الطرف الآخر المتمثل غالبا في المرأة.

فنرى الشاعر أبا ذؤيب يرد عاذلته، عندما فقدَ رجلين من هذيل ابن مالك وابن نضلة حين قال(٢):

أعاذلَ أبقِي للـــملامة حظها	إذا راح عنِّي بالجـــلية عائدي
وقالوا تركناه تزلزل نفسُهُ	وقد أســـندوني أوْ كَذا غير ساندِ
وقامَ بناتي بالنعال حَـــواسِرًا	فألصقنَ وَقْعَ السِّبْتِ تحت القلائدِ
يودون أنْ يفـــدوني بنفوسهم	ومثنى الأواقي والقيانِ النواهدِ
وقد أرســـلوا فرَّاطَهُم فتأثَّلُوا	قليبًا سَفاهًا كالإماء القواعدِ
مُـــطأطأةً لم يُنبطُـــوها وإنَّها	ليرضَى بـــها فـــرَّاطُها أُمَّ واحدِ
قضوا ما قضوا من رمِّها ثمَّ أقبلوا	إليَّ بطاءَ المشي غُبْرَ السواعدِ
يقولون لَّما جُشَّتِ البئرُ أورِدوا	فليسَ بها أدنى ذفافٍ لواردِ

(١) ((ظاهرة عذل الشاعر في الشعر العربي القديم...))، أسماء بنت عبدالله الزيد. ص: (٢٢٩).

(٢) معنى بالجلية: بالبيان من الخبر، حَواسِرًا: مُكَشَّفات الشعور والأذرع. الأواقي: يعني الذهب. فرَّاطَهُم: الفراط القوم المتقدمون، يعني حفار القبور. فتأثَّلُوا: اتخذوا. قليبًا:قبرًا. سَفاهَا : ترابها. مُـــطأطأةً: يعني الحفرة. لم يُنبِطُـــوها: لم يستخرجوا ماءها. رمِّها: إحكامها وإصلاحها. جُشَّتِ البئرُ: أي كسحت وأخرج ترابها. ذفـــافٍ: الشيء اليسير من الماء. ذَنُوبَ: الدلو. تبسَّلتْ: أي استقبلتني كراهتها. وسربلتُ أكفاني: ألبست الكفن. انظر ((الشرح)): (١/١٩٠).

فكنت ذَنُوبَ البئرِ لَمَّا تبسَّلتْ وسُرِبلتُ أكفاني ووُسِّدتُ ساعدي
هنالِكَ لا إتلافُ مـــاليَ ضرِّني ولا وارِثي إنْ ثُمِّرَ الـــمال حـــامدي

وبهذا فإن أبا ذؤيب يجعل من نفسه –عبر النص السابق– رجلاً ميتًا ه اربًا من واقعه المؤ لم الذي يعذل به بسبب بذل المال وإنفاقه، إذ تخيَّل أنه دلوٌ يدلى في البئر في نهاية المطاف ليكرِّس من هروبه أمام الصوت العاذل! وصوت العذل الجمعي يظهر جليًا من خلال الحوار في "قالوا ، ويقولون"، وكأنَّه بذلك يؤكد أن الحياة بعد ابن مالك وابن نضلة لم تعدْ تطاق.

فالشاعر يخاطب عاذلته بأن تبقي اللوم؛ لأنه غير مجدٍ بعد فقد سيّدين عظيمين من هذيل، فيأتي بصوت ثانوي "وقالوا تركناه تزلزل نفسُهُ" ؛ ليؤكد بأن العذل يتركز في صوت الجماعة. ونتيجة للعذل الموَجَّه للشاعر يلجأ لتصوير مشهد الاحتضار، وما أحاط به من نسوة وأصحاب يفدونه بأغلى ما يملكون، وأضاف بان صوّر وروده للقبر بأنه ورود للماء، فحين يقترن ان تتراءى الصورة الاستعارية التي تثير ثنائية الحياة والموت ، ولعلَّها تفسر شيئًا من ارتباط العذل بالسياق الرثائي. ويرى الدكتور عالي القرشي بأن المتلقين لهذه الثنائية "أمام حركة شعرية تستبطن شيئًا من التعلُّق الإنساني بالحياة إلى اللحظة الأخيرة منها، حين يلقي بجثته في الجدث (أمام القبر/البئر، أمام الجسد المدلى/ الدلو)، ولكن الحقيقة لا تستبطئ الموت؛ فلا ماء، ولا خروج، وليس إلا الاستسلام، واليقين بالموت"[(١)].

والشاعر حين لجأ إلى هذه الصورة بعدما فرغ المتقدمون من حفر القبر وتسويته جاء بذكر الماء دلالة على الحياة التي يبحث عنها، ومن خلال النص تظهر دلالة أخرى تتعلق بفقد السيدين الكريمين حيث شكلا الرزء الحقيقي في نظر الشاعر، الذي لم يعد يستطيع العيش في واقعه المؤلم، ذلك الواقع الذي يعذله ولا يدرك حقيقة فقد رجلين مهمين في هذيل يعنيان الكثير لأبي ذؤيب.

---

(١) ((رحلة الذات في فضاء النص الشعري القديم)). د.عالي القرشي. نادي المدينة المنورة الأدبي. ط١: ١٤٢١هـ. ص:(١٧٣).

أما الشاعر الهذلي قيس بن العيزارة فقد واجه عذل زوجته حين قال[(١)]:

ألا تلك عرسي لا تزال تلومني ... ولو تركتني قد كــفتني لوائمي
تقــول ألا أع ــويتنا إذ أسرتنا ... فيا لك مرءًا مالأُمُورِ الأشــائمِ
فإمَّا أعش حتى أدبَّ على العصا ... فــوالله أنــسى ليلتي بالمسالمِ
فإنَّكِ لو ع ــاليتهِ في مشــرَّفٍ ... من الصُفرِ أو من مشرفات التوائمِ
يزلُّ النســورَ المضــرحيِّةَ بعدما ... دنونَ إليه باسطــات الــقوادمِ
إذنْ لأصاب المــوتُ حبَّةَ قــلبه ... فما إنْ بهذا المــوت من متعاجمِ
ولا يملك الإنسان شيئًا لنفسهِ ... ولا لأخــيه من حديثٍ وقــادمِ
جلستُ به نجــدًا وأيقنتُ أنَّهُ ... بداءٍ ثــباتٍ لــيس منه بناشــمِ
أحارِ بن قيسٍ إنَّ قومكَ أصبحوا ... مقيمين بين السروِ حتى الخشارمِ

ينطلق الشاعر من خلال هذا النص من صوت أنثوي يمثل صوت المجتمع عبر ما يدل عليه في سياق العذل، إذ نرى جدلية الأنا والآخر في قصص العذل تُعنَى بجانب الحوار، وقد تكرر ذلك لدى كثير من الشعراء، فحين يبتدئ الشاعر النص:

ألا تلك عرسي لا تزال تلومني ... ولو تركتني قد كــفتني لوائمي
تقــول ألا أعويتنا إذ أسرتنا ... فيا لك مرءًا مالأُمُورِ الأشــائمِ

نلحظ أن اللوم يأتي من المرأة، وبذلك يكون الصوت العاذل في القصيدة الهذلية صوتً ا أنثوي يحتفل به كثير من الشعراء الهذليين؛ لتفشي ظاهرة الصعلكة بينهم ؛ ولارتباط العذل في غالبية صوره بهذه الظاهرة عندهم. وتمثيل الصوت الأنثوي لصوت المجتمع من وجهة نظر أخرى قد يمثل الصوت الأقرب للشاعر عبر ما يحتويه من تأثير على العديد من الشعراء ؛ لأن فكرة ارتباط القبيلة بالشاعر لا تزال تعد من أبرز المؤثرات التي يكون من خلالها الاحتفاء بالشعراء

---

(١) معنى أعويتنا: دعوتنا. وفي رواية " أغويتنا". أسرتنا: سيرتنا. الأشــائمِ: النحوس. عاليتهِ: رفعته. المضرحيِّةَ: البيضاء. بناشمِ: أي الناقة. السروِ والخشارمِ: مواضع. ((الشرح)): (٢/٦٠١).

داخل إطار القبيلة ، لهذا يلجأ المجتمع إلى التأثير على الشاعر من خلال المرأة سواء أكانت الزوجة أم البنت أم المحبوبة.

والمرأة هنا تلوم الشاعر على تأخره ، وعدم مشاركته مع الرجال، وتصفه بأنه امرؤٌ مشؤوم ومنحوس، إلا أن الشاعر لم يقف مكتوف الأيدي أمام لوم العاذلة، بل أخذ يدافع عن ذاته أمامها، ويقول: "ولو تركتني قد كفتني لوائمي"، فهي تتحدث من منطلق جمعي يعذل الشاعر. فنجد أنَّ الشاعر يلجأ إلى الدفاع عن صوته أمام هذا الصوت، من خلال مخاطبة المرأة؛ ليبرز شجاعته، فيذكر ليلة المسالم التي أبلى فيها بلاءً حسنًا. فمرة يستعمل الشاعر ضمير الأنا لتأكيد شجاعته في تلك الليلة، و مرة يوجه الخطاب إلى العاذلة "فإنَّكِ لو عاليتهِ" أي رفعته ورأيته عاليًا في تلك الجبال العالية حين تعجز عنها النسور ؛ لرأيت كيف يواجه الموت ويأخذ حبة قلبه، ومرة ينتقل إلى توجيه الخطاب والنداء لابنه الحارث بن قيس من أجل اللحاق بالقوم:

أحارِ بن قيسٍ إنَّ قومكَ أصبحوا مقيمين بين السروِ حتى الخشارمِ

فالحوار هنا يتشكل من خلال الأحداث التي تتأرجح بين الواقعية والخيال؛ ليبرز الجانب المختفي وراء الشخصيات المشاركة في الأحداث، ونرى بأنَّ صوت المرأة الحاضر في النص يمثل (المجتمع)، بينما يمثل صوت الشاعر (صوت الفرد) من خلال صراع (الفرد والجماعة) في قصص العذل، وبهذا يظهر الحوار الشعري عبر الأصوات المشاركة في العذل.

وتأسيسا على ما تقدم نرى كثرة الأحداث القصصية لدى شعراء هذيل في قصص الرثاء، والغزل، والحرب، والعذل، إذ تتمحور حول أهمية الحوار الشعري من خلال تعالقها مع الأحداث السابقة. كما نرى أنَّ الحوار عبر هذه القصص يظهر من شيوع البعد الواقعي للحوار لدى الهذليين، بينما يرد الحوار الخيالي بندرة في النص الهذلي.

والحوار عبر الحدث القصصي كشف عن نفسية الشخصيات من خلال ما يقدمه الحدث في قصص الرثاء والرثاء الاستطرادي ، كما أن الحوار أظهر الرؤية الكونية للموت عبر ما تمثَّله الشعراء في نصوصهم الشعرية التي تناولت صراع الإنسان والحيوان ، وتناولت الصراع على مستويي الإنسان مع الإنسان، والحيوان مع الحيوان.

كما أوضحت لغة الحوار الشعري بعض الدلالات التي تحاول أن تفسر إحساس الهذلي بالموت بين موقفين من حيث الرهبة منه، والحثّ على مواجهته ، إذ تتبدى ملامح الرهبة في الترقب والفزع ، وفي مواطن التكرار لمفردات بعينها من خلال قصائدهم، وتتكشف ملامح الحث على المواجهة في الشجاعة التي تصور الهذلي في ثوب مَن لا يهابُ الموت.

والأحداث القصصية التي أوردها الشاعر الهذلي في قصص الرثاء الاستطرادي احتوت على أفعال سردية متنامية من حيث ما يتاح لها من حروف المعاني ذات الفاعلية الكبرى في ترتيب الأحداث، وسردها، والحوار الشعري جاء مختزلا للكثير من الأحدث في سياق الرثاء، مما زاد في تماسك الأحداث، وتناميها.

أمَّا الأحداث التي جاءت في سياق الغزل فإنَّها تتكيء على لغة الحوار ذي الطابع الحزين؛ لكثرة ما يتوجع العاشق فيها من ألم البعد والرحيل وفظاعة الفراق، ولعل علاقته بالحدث القصصي أظهر تماسكاً للأحداث – على الرغم من ألم الموقف –، وزاد الحوار الشعري من الإيغال في الألم؛ لأن الحوار في مثل هذه المواقف ينطلق من نفس متألمة وذات متوجعة. وقصص الاشتيار لا تنفكُّ عن السياق الغزلي من حيث اعتمادها على المقدمات الغزلية التي تكشف عن علاقة بين الحوار والحدث. وعبر هذه العلاقة المتمثلة بين المقدمة الغزلية والأحداث نجد أن هناك دلالات شعرية يجتمع فيها ما يظهره الحوار السردي من أبعاد تكشف عن معاناة الإنسان في الحياة. وبهذا التفرد الذي يميز الشعراء الهذليين عن غيرهم من الشعراء العرب في قصص الاشتيار نجد أن ذلك كان بسبب تفاعلهم النصي فيما بينهم، من حيث توارث الأساليب الشعرية، وطرق بنائها، وتتبع المعاني الخاصة لكل موضوع شعري.

كما نجد الحوار الشعري يمثل رافدًا من روافد السرد، وداعمًا للحدث السردي، وفاعليته أُستمِدتْ من الوظيفة الناتجة عن هذا الحضور من خلال الوظيفة السردية التي تجسدت في قصص الاشتيار.

وفي شعر الحرب والإغارة والفرار لدى الهذليين نرى أن حضور اللغة الوصفية والسردية قد يفوق حضور الحوار الشعري، إلا أنَّ هذا لا يمنع توافر كثير من النصوص الشعرية على الحوار السردي، ولعل هذا كان بسبب ما تحمله النصوص من الفخر والافتخار بالذات الفردية

أو الجماعية، إذ كان لهذا السبب دورٌ بارزٌ في إظهار الحوار السردي عبر العديد من قصص الحرب.

بينما يكشف الحوار الشعري عن أحداث الهزيمة والفرار لدى الهذليين من خلال ما تطرق إليه بعض الشعراء في ذكر الفرار وتصوير الهزيمة، وعبر كثير من النصوص الشعرية نجد أن الشاعر الهذلي لم يخجل من ذكر هذه الصورة التي تعد شجاعة في نظر الشعراء الهذليين، لا سيما الصعاليك منهم، وربما أسهمت ظاهرة الصعلكة في جعل الأمر يسيرا على الهذليين في استسهال تصوير الهزيمة كالذي نراه عند أبي ذؤيب في ذكره لهزيمة الخثمي حين وصفه بالبسالة وبالشجاعة في مواجهة عدوه، وذكر الفرار كالذي نجده عند قيس بن العيزارة، وعند سواه من صعاليك هذيل.

ومشاركة الهذليين في الجهاد لم تمنع الشاعر الهذلي من تصوير شجاعة المقاتلين في العصر الإسلامي، وممن شارك في جيوش الإسلام، فقد رأينا في قصيدة أبي صخر الهذلي حضور الحوار الشعري، وتعالقه مع الأحداث التي جاءت في سياق الحرب، إذ كشف عن الحوار المعتمد على صوت الراوي العليم داخل القصة الشعرية، وعبر ما أظهرت دلالات بعض العبارات الشعرية التي تدلنا على حضور هذه الرؤية. كما كان لحضور القسم بالله والاستئذان والرجاء طابع إسلامي أسهمَ في توجيه المقولات الشعرية نحو التسليم بهذه الرؤية التي تعزز من حضور الشاعر في مقولات الشخصيات المشاركة وأصواتها داخل النص الشعري.

وفي قصص العذل رأينا حضور الصراع بين صوتين : يتمثَّلُ أحدهما في الشاعر المعذول، والآخر في الصوت العاذل المعادل لصوت المجتمع أحيانًا، والذي يختزل في أغلب النصوص الشعرية عبر الصوت الأنثوي؛ إذ كشف الحوار الشعري عبر هذه القصص عن هذين الصوتين، وأظهر من حضور الصراع بينهما المتسم بالواقعية، والأشياء المادية، فعندما يكون العذل بسبب إنفاق المال فإنَّ الشاعر يدافع عن ذاته، ويرفض أن توصم بالبخل. كما أن الحوار كشف عن ارتباط العذل بحضور الموت، وكأنهما مترابطان من حيث بحث الشعراء عن الحرية في الحياة، وإذا ما وقعوا في دائرة العذل واللوم؛ فإنه وقوع في دائرة الموت، وهذا ما يريد الشاعر أن يوصله للمجتمع.

المبحث الثاني:

علاقة الحوار بالمكان والزمان

المبحث الثاني : علاقة الحوار بالمكان والزمان.

مدخل:

تجلى الاهتمام بالمكان والزمان منذ بدء الكون، حين خلق الله -سبحانه وتعالى- السماوات والأرض، وما احتوتهما من مخلوقات، وانعكس هذا إلى العناية بهما داخل العديد من القصص، إذ كشفَ القرآن الكريم عن بعض قصص الخلق والخالق ، وأشار إلى قصص أخرى أبرزت من شأنهما، وكما أضافت السُّنة النبوية[1] قصصاً عديدة لو تتبعنا المكان والزمان فيها؛ لوجدنا أن حضورهما يعد من المقومات القصصية التي تزيد من حركة الشخصيات وتفاعلها مع الأحداث داخل القصة. فتجلى الاهتمام أيضًا بهما من قبل الشعراء القدامى في نصوصهم الشعرية، وأحداثهم القصصية.

وشعراء العربية – قديمًا – تناولوا المكان في أبعاد متعددة بوصفه ذا فاعلية في بناء القصة الشعرية، كما يعدُّ الخلفية لكثير من الأحداث القصصية في النصوص القديمة، حين يسهم في بناء الفضاء الذي يحتوي الشخصية والحدث. وأشاروا إلى الزمان بأنه العنصر الأكثر دورانًا في تفكيرهم الشعري، والأبرز حضورًا في قصائدهم، وبوصفه جزءًا من القصة نجدهم صرفوا عنايتهم تجاهه، إذ تتجلى فاعليته في الموضوعات الشعرية : من رثاء غزل ووقوف على الأطلال...إلخ.

فتطرقوا للمكان والزمان في مستويات مختلفة ورؤى متعددة ؛ لأن الطبيعة المكانية لدى العرب ذات تنوعٍ في التضاريس الجبلية والصحراوية والبحرية مما جعلت الشاعر العربي يضمنها شعره، ويصوّر المواضع عبر صياغة الأحداث التي تتفق ورؤيته الفنية لهذه الأمكنة وما تعكسه

---

(١) يشير المرزوقي إلى ذلك في كتابه ((الأزمنة والأمكنة)). لأبي علي أحمد بن محمد المرزوقي.ضبطه وخرج آياته خليل المنصور. دار الكتب العلمية. بيروت. ط١/١٤١٧هـ. الباب الأول من الكتاب، وانظر الزمان في ((ظاهرة الزمن في الشعر العربي القديم)). نضال دكاش. دار الحداثة. لبنان. ط١/٢٠٠٦م. ص:٢٩ وما بعدها.

من ظلال تندرج قيمتها الفنية في تصويرها ، ونقلها من المستوى الواقعي إلى المستوى الفني، وفيما تحمله من دلالات ذات بعد نفسي يترجمها التكرار لأمكنة بعينها، أو من خلال ما يظهره المتلقي عبر حضورها داخل السياق الشعري.

كما أنَّ الزمان يسهم –عبر دوره المؤثر– في رسم المكان، وتصوير الشخصيات التي تتردد بين هذين العنصرَين المؤثرَين في القصة الشعرية. مما يؤكد للمتلقي أهميتهما داخل العمل الفني.

والحوار الشعري بوصفه عنصرًا في القصة، فإنه يرتبط مثلها بالمكان والزمان، وإن كان حضورهما يتجلى لدى بعض الشعراء دون بعضهم الآخر عبر تكرار الصور المتعددة التي قد تتباين صور الحضور فيها، وتختلف من شاعر إلى آخر ، وربما قد تأتي صور التباين والاختلاف لدى الشاعر الواحد بحسب رؤيته وإحساسه بهما، وما يفرضه عليه السياق الشعري.

وعند تتبع النصوص الشعرية لدى الهذليين نجد أنهم أولوا المكان والزمان عنايةً جليلة تتكشف عبر العديد من النصوص، وقد تمتد العناية إلى اتصال هذين العنصرين بالحوار الشعري.

ولبحث هذه العلاقة في الشعر الهذلي سيكون التركيز على ما سبق دراسته من خلال الأحداث القصصية السابقة، و عبرما يتاح للباحث من الموضوعات التي تطرق لها الشعراء في نصوصهم الشعرية المتعددة وفق التقسيم التالي:

المطلب الأول: المكان:

١– المكان الواقعي.

٢– المكان الرمزي.

المطلب الثاني: الزمان:

١– الزمان الطبيعي.

٢– الزمان النفسي.

المطلب الأول: المكان.

جاء في لسان العرب بأنَّ الكون هو : "الحدث، وقد كان كونًا وكينونة... والكائنة الحادثة... وكوَّن الشيء أحَدَثَهُ... والمكان الموضع والجمع أمكنة وأماكن "[1]، فالمكان هنا لا يعني الجمود في موضعٍ ما أو بقعة محددة، بقدر ما يعني استعماله أو الإشارة إليه من قبل الشاعر وبثّ الحركة فيه إحياء له، "فالمعنى اللغوي هنا يُظْهِرُ العلاقةَ بين المكان وكينونة الشيء الموجود فيه، والتي هي هدف لجدل فلسفي واسع. كما أنَّ اشتقاقه من (كون) هو الأقرب لأنه بذلك يتضمن في معناه الزمان" [2]. وبهذا يستمد المكان فاعليته من الزمان، وعندها يبدوان متلازمين في العديد من النصوص الشعرية، و من ثمَّ يأتي دور الإنسان مجسدًا لأهميتهما عبر ما يمنحانه من التأثر والتأثير، إذ إنَّ المكان يرتب العلاقة بين الإنسان وما يحيط به.

وبهذا التفاعل بين المكان والإنسان تتجلى أبعاد المكان [3] بحسب ما يجسده الشاعر فيها، وبما تتصف به الأمكنة من خصوصيات أخرى، قد يختلف الشعراء في تناولها، وقد يتفقون في أبعاد محددة. وحين يسيطر المكان عبر بعده الجغرافي على ذائقة الشعراء الهذليين نجد أن نتاجهم الشعري يُظهر طبيعة الأرض الوعرة التي كانوا يعيشون عليها، وينتمون إليها. وبهذا يكشف المكان عن نفسية الإنسان من حيث تواصله معه، ولربما نجد الشاعر خير من يترجم هذا التواصل من خلال ما يودعه من دلالات في اللغة الشعرية، وبما تكتنزه اللغة من معانٍ نفسية، وعبر ما يتيحه السياق الشعري.

---

(١) ((لسان العرب)): مادة (كون).

(٢) ((فاعلية المكان في بناء القصيدة عند ذي الرمة))، د.أمل نصير . مجلة جامعة الملك سعود م ١٥، الآداب(٢)، ص:(٢٧٠).

(٣) تعدد أبعاد المكان الفني لدى النقاد المعاصرين: كالبعد الفيزيائي، والرياضي الهندسي، والجغرافي، الذاتي النفسي، والواقعي الموضوعي، والفلسفي الذهني... انظر: ((قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر))، لصلاح صالح، شرقيات، القاهرة. ط١/١٩٩٧م. وقد أوصلها شاكر النابلسي من قبل إلى تسعة وعشرين نوعًا للمكان مما جعله يبالغ في تداخل الأنواع، انظر ((جماليات المكان في الرواية العربية)). شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.ط ١/ ١٩٩٤م.

غير أنَّ هذا البعد للمكان لا يوصف داخل العمل الفني ببعده الواقعي كما هو في الخارج، بل يأتي تناوله في ظل مفهوم المكان الفني، الذي "من صفاته أنه غير متناهٍ...ويحاكي موضوعًا لا متناهيًا هو العالم الخارجي، الذي يتجاوز حدود العمل الفني" (١)، والمكان اللامتناهي يعادل المكان الفني الذي يتماس مع المكان الخارجي من حيث وجوده، ويفترق عنه لكونه مكانًا احتوته اللغة والصورة داخل العمل الفني، وهو ما اختص به الشعراء والمبدعون، ولعلَّ هذا يبرر توجه العديد من الشعراء الذين ارتبطت قصائدهم بأماكن متعددة حين اتجهوا بالمكان إلى الفضاء المكاني بحثًا عن أبعاد أخرى غير البعد الواقعي الموضوعي.

إنَّ انتقال المكان من موقعه الواقعي إلى الموقع الفني "مرَّ من خلال الكائن الإنساني، لأنَّ العلاقة الكائنة بين الإنسان والمكان تتسم بالالتصاق والتلازم بين الحدين أكثر من الزمان، وذلك لكون المكان يدرك إدراكًا مباشرًا، أي أنه قابل للقبض والإمساك به، فالإنسان بوصفه الكائن الأكثر وعيًا بالمكان، يمتلك (حاسة مكانية) تتيح له القدرة على انتظام المكان بالإقامة فيه... ثم تشعيره ودمجه في النص الشعري"(٢)، وبهذا استطاع الشعراء أن يصفوا طبيعة المكان الذي عاشوا فيه أو ارتأوه فنيًا في نتاجهم الشعري؛ لأنَّ المكان في الشعر القديم وفي الأدب بوجه عام كثيرًا ما يقترب من طريقة الوصف(٣).

والهذليون عاشوا في منطقة جبلية وعرة، كثيرة المرتفعات والمنخفضات ، يتضح هذا مما عرف عن طبيعة المنطقة، ومن خلال تصوير الشعراء للجبال والأودية في ديوان شعرهم، وكأنَّ الاهتمام بالمكان ينصب حول قيمتي الارتفاع والانخفاض ، إذ يعدُّ الأكثر حضورًا في قصصهم الشعرية من خلال البعدين الواقعي والرمزي. كما أن الأمكنة في نصوصهم الشعرية تتعدد بحسب ما يفرضه السياق الشعري. فيتعدد المكان في شعر الهذليين بتعدد مواقفهم، حين تنقسم بين ما هو حسي، وبين ما هو ذهني، وبهذا "يمتد ليسع كل الصور الفنية داخل بنية القصيدة،

---

(١) ((مشكلة المكان الفني))، يوري لوتمان، ت: سيزا قاسم دراز. مجلة البلاغة المقارنة "ألف" ع٦، ربيع ١٩٨٦م، ص: (٨٨).

(٢) انظر: ((شعرية المكان في الرواية الجديدة)). خالد حسين حسين، كتاب الرياض. العدد (٨٣) أكتوبر ٢٠٠٠م. ص: (٦٣).

(٣) يقول أحد الباحثين: "الوصف أداة أساسية في القصة بها يُتَمَّمُ نقل الأعمال بنقل الأحوال وبها يضطلع بالبعد "المكاني" إلى جانب البعد "الزماني" الذي يؤديه السرد" انظر: ((طرائق تحليل القصة)). الصادق قسومة، ص: (١٦٢).

و لم يأتِ ذكره عارضًا لأنه يمثل الوجود الإنساني ويعكس المعاناة النفسية، وقد تتجاوز صيرورته داخل النص الشعري ملامح المكان الفعلية حين تنبثق في حالة وجود جديدة تبدو خاصة بالقصيدة لا علاقة لها بالمكان المألوف"[(١)]؛ لأنه يتحول داخل القصيدة إلى مكان فني.

وأخيرًا، قد نجد العديد من الأحداث القصصية التي دارت في أماكن كثيرة أبرزها المدونة الشعرية لدى الهذليين، إذ تنمُّ عن سعة أفق الشعراء في الإلمام بالمكان ووصفه، وتبرز الفاعلية المتبادلة بين المكان والشاعر، انطلاقًا من التردد بين مسألتي التأثر والتأثير، المترتب على فهم علاقة الشاعر بالمكان، إذ المكان المألوف يشعره بالألفة، والمكان المعادي يشعره بالخوف، كما أن هناك أماكن محايدة قد تكون أقل في مسألة التأثرية.

وبهذه التعددية للمكان[(٢)] يمكن تقسيمه في الشعر الهذلي إلى مكان واقعي له وجود واقعي خارج الفن، مما يكسب علاقته بالحوار بُعدًا واقعيًا، وفي الوقت ذاته لا يفقده الحضور الخارجي ما يتسم به من الفنية في الواقع. و إلى مكان رمزي يضفي على الحوار في النص الشعري بعدًا رمزيًا يهرب من خلاله الشعراء إلى عوالم أخرى لا يجدونها في واقعهم.

---

(١) ((البناء الفني في شعر الهذليين)). د.إياد عبدالمجيد إبراهيم. ص: (١٥٤).

(٢) هناك العديد من الدراسات التي تناولت المكان في النص الأدبي نثرًا وشعرًا، لعل منها: ((جماليات المكان))، لغاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، مجد المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط٦/١٤٢٧هـ. و بحث ((مشكلة المكان الفني)) ليوري لوتمان (ناقد روسي)، ترجمة: سيزا قاسم دراز. في العدد الخاص من مجلة البلاغة المقارنة (ألِف). وكتاب ((شاعرية المكان)). للدكتور جريد سليم المنصوري، مطابع دار العلم. السعودية. ط ١/١٤١٢هـ ، وكتاب ((قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر))، لصلاح صالح، شرقيات ، القاهر. ط ١/١٩٩٧م. وكتاب ((جماليات المكان في الرواية العربية)). تأليف: شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.ط ١/ ١٩٩٤م. و((شعرية المكان في الرواية الجديدة)).خالد حسين حسين، كتاب الرياض. و ((الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي)). رشيد نظيف. شركة النشر والتوزيع المدارس. الدار البيضاء. المغرب. ط١/١٤٢١هـ ، و ((استدعاء الرمز المكاني في الشعر القديم))، أبو القاسم رشوان، مكتبة الآداب. القاهرة، ط١/١٩٩٥م...إلخ.

١- المكان الواقعي:

اختلف الشعراء الهذليون من حيث بناء المكان في نصوصهم الشعرية ، ورؤيتهم له وتفاعلهم معه ، إذ نجد منهم مَنْ كان يلامس المحسوس والواقع لكي يسعى لتقريب رؤيته للمكان وفق رؤية واقعية، ومنهم من كان يريد - لشعور داخلي اعتوره- أن يصل بهذه الرؤية إلى البعد الرمزي.

حين يستمد الشاعر مادته الشعرية من واقعه، و يتأمل ما يحيط به من أمكنة واقعية يصورها عبر نتاجه الشعري، فيكون بذلك قد انتقل بالمكان من واقعه الخارجي إلى واقعه الفني، وربما يتجلى أكثر "في الإحالة المستمرة من الخيالي المصنوع من الكلمات إلى الواقعي المصنوع من الطبيعة وعناصرها المادية في العملية الذهنية الرامية دائمًا إلى إخراج اللغة من تجريدها وإلصاقها بما يمكن أن توضع فيه موجودات وعناصر مادية"[(١)].

وبهذا الانتقال نجد أنَّ ثَمَّةَ ما يستدعي تناول المكان الواقعي ؛ لأجل حضوره بوصفه خلفيةً تدور الأحداث على مسرحها، ولأجل رسم قصة شعرية ذات بعدٍ واقعيٍّ تتمخض عنها العديد من الدلالات المتصلة بالواقع أو ما يحيل عليه. ولعل تعالق الحوار الشعري بالمكان الواقعي في نصوص الهذليين يسهم في الكشف عن بعدٍ واقعي يحيل إلى الموضوعية في تقبل النص الشعري، كما أنه يكشف عن تقبل المتلقي للرؤية التي يحملها الشاعر من خلال هذا المكان.

يعدُّ الغزل من الموضوعات الشعرية التي حفلت بها أشعار الهذليين، إذ شكَّل جزءًا كبيرًا من ديوانهم الشعري، فنجد أنماطًا متعددة أوردها الشعراء في مقدمات نصوصهم الشعرية ، أو ما يعرف بالاستهلال ، ومن ذلك المقدمة الغزلية التي تأتي في الرثاء[(٢)] ، و كذلك الغزل في

---

(١) ((قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر))، لصلاح صالح، ص: (٥٨).

(٢) انظر ((الشرح)): (٦٥/١).

الحرب[١]، والغزل في اشتيار العسل[٢]، والغزل في المدح[٣]. وكل هذه الأنماط تندرج تحت ما يسمى بالغزل التمهيدي[٤]. كما عُرِفَ في الشعر الهذلي ما يسمى بالغزل الكامل[٥] لدى بعض شعراء هذيل.

فلا يكاد يخلو نتاج الشعراء الهذليين من الغزل سواءً أكان ذلك حقيقة أ م رمزًا، أم كان ذلك تقليدًا فنيًا أو تجربة خاض غمارها الشاعر ، كما هو الحال مع ساعدة بن جؤية ، وأبي ذؤيب، ومليح بن الحكم، وابن صخر، وآخرين؛ حين أوردوا الأنماط الغزلية المختلفة في نتاجهم الشعري.

ومن النصوص الشعرية التي تعتمد الغزل، وتحتوي الأمكنة الواقعية، ما نجده عند الشاعر أبي ذؤيب، حيث قال[٦]:

أَمِنْ آلِ لَيْلىَ بالضَّجُوعِ وَأَهْلُنَا ... بنَعْفِ اللِّــوَى أَوْ بالصُّفَــيَّةِ عِــيْرُ
رَفَعْتُ لَهَا طَرْفِي وقَدْ حَالَ دُونَهَا ... رِجــالٌ وَخَــيْلٌ مَاتَــزَالُ تُــغِيرُ
فَإِنَّكَ حَقاً أيَّ نَظْرَةِ عَاشِقٍ ... نَظَــرْتَ وَقُــدْسٌ دُونَهَا وَوَقِيرُ
دِيَارُ التي قَالَتْ غَدَاةَ لَقِيــتُهَا ... صَبَــوْتَ أَبَا ذِئْــبٍ وأنتَ كــبيرُ
تَغَيَّرْتَ بَعْدِي أمْ أصابكَ حادثٌ ... مِنْ الــدَّهرِ أمْ مَرَّتْ عَلَيْكَ مُرورُ
فقلتُ لها فقدُ الأحبةِ إنِّني ... حريٌّ بارزاءِ الكــرامِ جــديرُ
فراقٌ كقيص السِّنِّ فالصبرَ إنه ... لكل أُنَاسٍ عَثْرَة وجبورُ
فأصبحت أمشي في ديار كأنها ... خــلاف ديار الكــاهلية عُــورُ
أنَادِي إذا أُوفي مِنْ الأرضِ مرباً ... لأنــي ســميعٌ لــو أُجابُ بَصِيرُ

---

(١) المصدر السابق: (٢/٦٩٤ ، ٣/٩٩٩).
(٢) المصدر السابق: (١/٤٢ ، ٣/١٠٩٧).
(٣) المصدر السابق: (٢/٩٣٩).
(٤) الغزل التمهيدي: هو الغزل الذي يكون تمهيدًا في مقدمة بعض النصوص الشعرية القديمة. راجع هذا المفهوم في كتاب: ((الغزل في العصر الجاهلي)). أحمد محمد الحوفي. دار نهضة مصر، القاهرة، ط / ٣. ص: (٢٧٥).
(٥) انظر ((الشرح)): (٢/٨٩٧)، (٣/١٠٣٠)، (٣/١٠٣٧).
(٦) معنى الضجوع:موضع في بلاد هذيل. نعف اللوى و الصفية: موضعان. قدسٌ وقير: بلدان، وقيل جبلان، وهناك قول بأن الوقير: الغنم والأصمعي يقول: الوقير الغنم بكلبها وحمارها وراعيها. وقيص السنِّ: انشقاقها بالطول. انظر: ((الشرح)): (١/٦٥).

...

يبتدئ الشاعر بالحديث عن الأمكنة الواقعية ، إذ لجأ إلى ذكر الأمكنة الفاصلة بينه و بين (ليلى) في بداية المطلع مستفهمًا منذ اللحظة الأولى ، وبهذا الابتداء ينَبِّهُ المتلقي إلى أهمية الحضور المكاني باعتباره مكانًا فاصلاً؛ لذا نراه يظهر الأمكنة المتتابعة في بداية النص كـــ(الضجوع ونعف اللوى والصفية)؛ ليؤكد على أهمية هذا الحضور، لِمَا له من تأثير على النفس البشرية المرتبطة به إيجابًا أو سلبًا، وربما لإعطاء بعد واقعي للقصة من خلال الإشارة إلى الأمكنة الواقعية بحيث نراه في لحظة انكسار عاطفي ؛ لفقد أحبته، إذ إنه لم يتناول هذا الفقد مباشرة، بل ينطلق من المكان الواقعي تحديدًا ، ويمهد بهذا للحضور الأنثوي المتكئ على العاطفة المفعمة بالود لهذه المرأة، من أجل التأكيد على أهمية الحوار الشعري في النص.

فهو يلجأ إلى الصوت الأنثوي حين يرى في الأمكنة الواقعية حضورًا أنثويًا متمثلا في (ليلى)، عبر قوله: "ديار التي قالت..."، وكأنه عبَّر بالمكان المألوف؛ ليشعر بالارتياح النفسي لذكر ديار محبوبته، وبهذا نجد أن تعالق المكان والحوار الشعري قدَّم صورةً مؤلمةً عن نفسية الشاعر المتألمة التي تريد التواصل مع الاخرين لكنها لم تستطع التعبير مباشرة معهم بفعل ما تعانيه من فقد الأحبة. فالحوار الشعري هنا يظهر من أهمية المكان الذي أثار في نفسه هذه الذكرى المؤلمة عبر الطرف الآخر (ليلى) التي هي محصنة بأهلها وبالأمكنة العالية، كما أنَّ حضورها في الحوار يشعرُ الذات المتألمة -ذات الشاعر- بالارتياح في التواصل الإنساني.

وفي سياق آخر نجد الأمكنة الواقعية تحضر في شعر الحرب، لاسيما في شعر الأيام[(١)]، حيث أورد بعض شعراء هذيل تلك الأمكنة في نتاجهم الشعري، وممن لجأ إلى المكان الواقعي في ديوان الهذليين الشاعر غاسل بن غزية في يوم نِيات أو يوم الأطراف، فقال في قصيدته [(٢)]:

أمن أُمـــيَّةَ لا طـــيفٌ ألـــمَّ بنا	بجانب الفرع والأعراءُ قد رقدوا
سرت من الفرط أو من نخلتين فلم	ينشب بها جانبا نعمان فالنجدُ

(١) انظر ((الشرح)): (٢/٧٧٩) ، (٢/٨٢٠) ، (٢/٨٧١).

(٢) معنى الفرع والفرط ونخلتين: مواضع في بلاد هذيل. والأعراءُ: قوم لا يهمهم الأمر ولا يهتمون لأحد. يستذكي: يتحرك ويشتد. وينجردُ: يذهب. الأين: الإعياء. الخردُ: الحياء. يمطو: يمد باليمين صوته. انظر ((الشرح)): (٢/٨٠٦).

فقلت ردي وقولي القوم قد طلعوا للغور والغزو يستذكي وينجردُ
ولا تقيمي على أينِ الغزاة و لم يصلح لمثلكِ إلاَّ الخفضُ والخردُ
وقد أنالَ أميرُ القــومِ وسطهُمُ بالله يمطو به حقًا فــيجتهد
أرجعُ حتى تشيحوا أو يشاح بكم أو تهبطوا الّليثَ إنْ لم يعدُنا لَددُ
ثمَّ انصببنا جبالُ الصفرِ مــعرضةٌ عن اليسارِ وعن أيماننا جددُ
وقد شهدت بني خوفٍ يلــفهمُ تحت العجاجةِ منا عارضٌ بردُ
حين السيوفُ بأيدي القومِ ناهلةٌ تصدرُ عنهم وفيهم تارةً تردُ

يلجأ الشاعر منذ البدء إلى الحوار مع (طيف أمية) بعد أنْ غزا العدو في زمرة من قومه، فنجا مع الناجين من هذه الغارة، إذ يؤكد ذلك عبر المقطع السابق من خلال الحوار فيجتمع الأمر والنهي، وكأنه يريد توصيل قوله إلى الطرف الآخر دون المراجعة فيه، وبهذه اللغة المعتمدة على الصوت الواحد نجده ينطلق من الفضاء المكاني الواقعي. إذ إن البعد الواقعي للأمكنة يتمثل في التعددية التي انطلق منها الشاعر تأكيدًا منه على واقعية الانتصار، وعلى وعورة هذه الأمكنة من خلال دلالتها على الارتفاع والانخفاض.

وتأسيسًا على ما سبق نجد أنَّ حضور الأمكنة الواقعية وعلاقتها بالحوار الشعري في النصوص المشار إليها يكشف عن اهتمام الشعراء بالمكان العالي ، فتحضر الأمكنة العالية بسبب الطبيعة الجغرافية التي تحيط بالشعراء الهذليين.

ورأينا أن الأمكنة الواقعية تتجلى في قصص الغزل عبر ما يسمى بالمقدمات الغزلية (الغزل التمهيدي)، كما أنها تظهر فيما يتصل بالغزل الكامل لدى الهذليين؛ حيث تتضافر علاقة الحوار الشعري بالأمكنة الواقعية؛ لتبرزَ من معاني الألفة والإحساس العاطفي بالمكان، فيأتي الحوار مع الحضور الأنثوي داخل النص الشعري مشكلاً بذلك أهمية في تعدد الأصوات، لاسيما في ما يحمله من حضور عاطفي لدى الشاعر والمتلقي، وقد نجد حضور الصوت الواحد بجانب وجود الحوار الذي يهتم بالمراجعة وبفكرة الدوران في اللغة الحوارية.

وبهذا يتحقق عبر الأمكنة الواقعية والحوار الشعري دلالات قد يسعى إلى إظهارها الشعراء على مستوى السطح في نصوصهم الشعرية، وقد تتخفى وراء العديد من المعاني والمفردات اللغوية. إلا أن الحوار عبر النصوص الشعرية المتقدمة قد أضفى بُعدًا واقعيًا، وأسهم في الكشف عن واقعية الأمكنة، وحضورها لدى الهذليين.

٣- المكان الرمزي:

المقصود بالمكان الرمزي في الشعر ذلك الذي يرمز الشاعر من خلاله لدلالة رمزي ة[١]. فتتحدد الرمزية المكانية عبر ما يتيحه المكان من دلالة على انفتاحه، واتسامه بطابع تأويلي يحتمل رموزًا ودلالات تفوق تلك الدلالات التي سبق وأن تناولنا بعضها في الأمكنة الواقعية. وربما يُعدُّ الهروب إلى الترميز المكاني هروبًا من الواقع المعاش إلى واقع آخر، أو قد يتبع الشاعر تقليدَ مَنْ سَارَ قبلهُ في ذكر المكان الفني؛ لكي يسعى إلى البحث في أفق أوسع، وفضاء يبرر له مسألة الإيغال في الرمز.

فالشعراء الهذليون تطرقوا للعديد من الأمكنة الرمزية عبر كثير من نصوصهم الشعرية، ومن خلال بعض الموضوعات الشعرية، وقصص الرثاء الاستطرادي من أبرز الموضوعات التي احتوت الأمكنة الرمزية؛ لأنَّ شعراء هذيل قد تميزوا فيه - عبر ما رأيناه في ديوانهم الشعري- عن غيرهم من الشعراء العرب الذين سبقوهم أو ممن تأخروا عنهم ؛ ولعلنا نلمح أثناء البحث بعض جوانب هذا التميز.

ورمزيّة المكان التي تتوافر في موضوع الرثاء الاستطرادي تدعونا إلى التأمل في دلالاتها، ومن أبرز الأمكنة : القفر، والصحراء، والجبال، وما سوى ذلك، كل هذه الأمكنة المفتوحة التي تدل على الشعور بالوحشة، والفقد، والخوف، والصمود، والتحدي، وغير ذلك من الدلالات التي لا تتعارض مع السياق الشعري.

ومن النصوص التي احتوت المكان الرمزي ما نجده عند صخر الغي حين رثا أخ وه أبو عمرو بقوله[٢]:

لعَمْرُ أبي عمرٍو لقد سَـــاقه المَنَا   إلى جَدَثٍ يوزَى لـــهُ بالأهَاضبِ
لحيةِ قفرٍ في وِجَـــارٍ مــقيمةٍ   تنمَّى بـــها سَوْقُ المنا والجوالب

(١) انظر ((جماليات المكان في الرواية العربية)). لشاكر النابلسي. ص: (١٥).
(٢) ((الشرح)): (١/٢٤٥).

أخي لا أخا لي بعده سبقت به منيته جمع الــرُقَى والــطَبَائبِ
أعيني لا يبقَى على الدهرِ فــادرٌ بتيهورةٍ تحتَ الطخافِ العصائبِ
تملَّى بها طولَ الحياةِ فــقرنهُ له حِيَدٌ أشــرافُهَا كــالروَاجبِ

...

تدلــى عليه من بشامٍ وأيكــةٍ نشاةِ فروع مــرثعنِّ الذوائبِ
بها كان طفلا ثمَّ أسدس واستوى فأصبحَ لِهمًا في لــهُوم قراهبِ
يروَّعُ من صوت الغراب فينتحي مسام الصخور فهو أهرب هارب

يتجلى حضور المكان من خلال الحدث المؤلم الذي عرض له الشاعر ، وأقلق مضجعه، حين فقد أخ اه، فنراه يختار من الأمكنة الرمزية ما يدل على وقع الموت المؤلم، وألم الفراق المفاجئ، فكأنه بذلك يكشف عن المكانة العالية التي يتسم بها الأخ في حياته، وبعيد مماته، فمن خلال هذه الأمكنة ودلالتها على الارتفاع ، وما يتيحه السياق الرثائي من تأكيد على هذه الدلالة نجد الشاعر يسعى إلى الإعلاء من مكانة أخيه الميّت. فيبجل من حضوره لاسيما أنَّ هذه الرؤية تمتد في قصتي الوعل والعقاب حين يتأمل الصراع بين الحياة والموت.

وبهذا يحرص الشاعر على اختيار الأمكنة الرمزية في السياق الرثائي؛ للدلالة على الارتفاع، ولو تأملنا كلمتي: (الأهاضب، والتيهورة)؛ لوجدنا أنهاذات دلالة على الارتفاع، ولعل هذه الدلالة تتقاطع والنداء الذي يلجأ إليه الشاعر في ندائه للعين، فكأنه يؤكد عبر الحوار الداخلي على علو مكانة الأخ في نفسه.

فالمكان الرمزي يسهم في رفد الحوار الداخلي الموجه إلى الأخ المغيّب في ثرى الأرض، وفاعليته لا تتجلى إلا عبر اللغة الوصفية، واللغة السردية، فالمكان هنا لا يتفاعل مع الحوار بقدر ما يتفاعل الوصف والسرد.

أما ساعدة بن جؤية فيسير في هذا الاتجاه من خلال تتبعه لحركة المعتمدة على الوظيفة السردية القائمة على تعدد الضمائر التي تدفع بالمكان نحو بناء فضائي مؤثر في القصة الشعرية ، إذ نراه يضيف إلى دلالتي ارتفاع المكان الرمزي ، وانخفاضه دلالة أخرى، تمثلت في الصلابة والاتكاء على مبدأ القوة، عبر البحث عن قوة تنقذ عجز الرجل المسن، وهذا ما تمثل في صلابة

الصخر، التي تكررت كثيرًا أثناء القصيدة لا سيما فيما تعرض له من قصة الوعل، التي يقول في مطلعها [(١)]:

تالله يبقى على الأيام ذو حيدٍ   أدفى صلود من الأوعال ذو خدمِ

وبهذا فإنَّ قصص الرثاء الاستطرادي يكثر فيها الاشتغال بالمكان الرمزي، حين يَعْمِد الشاعر إلى الطريقة السردية أو الوصفية في بناء المكان، ولعل بناء المكان هنا لا يعدم استعمال الحوار الشعري -على الرغم من ضآلته- في تلك النصوص.

وحضور المكان الرمزي في الغزل يكون مختلفًا نوعًا عن حضوره في الرثاء، من حيث توظيف الرمز، فنجد المكان الرمزي لدى الشاعر الهذلي مليح بن الحكم يثير شجنًا، ويثير دلالات غير التي ألتمست في الرثاء مثلاً، إذ يقول[(٢)]:

فصدَّتْ بسهلِ المدمعين تَزِينُهُ   عِذَابُ اللَّمَى كالأقحُوَانِ مُفَلَّجُ
وقالتْ ألاَ قد طالَ ما قد غَرَرتَنَا   بخدعٍ وهذا مِنكَ حُبٌّ مُزَلَّجُ
فجئنَا بقولٍ ليسَ فيه خِلابةٌ   وإلاَّ فتكليمِي عليكَ مُحرَّجُ
إذا شئتَ فاصدُقني الحديثَ فإنَّما   صفييٌّ من الناسِ الذي لا يُمَزَّجُ
وأوثقْ لنا عهدًا ندُمْ لكَ ما جرَى   على ثبجَ البحرِ السفينُ المُلجِّجُ
وإلاَّ فآذِنَّا بصُرمٍ نُمِتْ به   أقاويلَ تُقرا كلَّ يومٍ وتُزْعَجُ
فقلتُ لها هل حبُّكِ اليومَ زائدٌ   على كُربةٍ لا بدَّ أن ستفرَّجُ
فإنكِ لا تدرين أن رب مهمهٍ   به الحقب كورًا والنعام المخرَّج
نصبت له وجهي وقد جعلَ المها   إلى العُلُجان العُمِّ والضالِ يحرجُ
إذا أوقدتْ نيرَاهَا البِيدُ و اشتوَى   جَنَادِبهُ يومٌ من الصيفِ مُنْضِجُ

...

---

(١) ((الشرح)): (١١٢٤/٣).

(٢) معنى اللَّمَى: سواد الشفتين. مُزَلَّجُ: الذي لا يعتد به، يقول قولا لا يفعله. خِـلابةٌ : الخداع بالقول اللطيف. الملجج: الذي يخترق لجة البحر. تُزْعَجُ: طردته. الحقب: الحمير. كورًا:جماعة. المخرَّج: في لونه. العُلُجان: جماعة العضاه نوع من النبات. العُمِّ: الطوال. والضالِ: نوع من الشجر. انظر ((الشرح)): (١٠٣٥/٣).

يحضر المكان الرمزي هنا متعالقًا مع الحوار الشعري، فنرى الشاعر يعتمد الحوار الخارجي الذي يسهم في الكشف عن رمزية هذا المكان ، ويتجلى في النص ثلاثة أمكنة يعرض لها الشاعر، وهي: "ثبج البحر" و"المهمه" و"البيد"، التي تدل على دلالات مختلفة، فالمكان الأول "ثبج البحر" يأتي في قول المحبوبة دالاً على مسألة حث الشاعر على الوصل باعتماده الصدق في الحب، وإعطائه للمواثيق من أجل دوام هذه العلاقة. فيدل هذا المكان على القلق من حيث الإضطراب في التواصل بينهما، فتتصف هذه الدلالة بالسلب. بينما يبدو أنَّ المكانيين الآخرين يوحيان بالدلالة الإيجابية، فمن خلال السياق نجدها تدل على قدرة الذات في الصمود أمام عوائق الحب، ففي "المهمه" يدلنا هذا المكان على دلالة الصمود والتحدي من أجل البقاء، بينما تعمق الدلالة الأخرى المتمثلة في "البيد" من إمكانية العودة لهذه العلاقة، فإشعال النار في "البِيد" تؤكد الرغبة في العودة بين الشاعر ومحبوبته، فهاتان الكلمتان تمثلان الإيجاب في الدلالة بخلاف ما نجده في الدلالة الأولى التي تثير القلق.

وقد نجد نصا آخر يحدد هذه العلاقة عبر التقاء المكان الرمزي بالحوار الشعري، كالذي نجده عند سهم بن أسامة بن الحارث، الذي أوقد "نار المحبوبة" في القصيدة الغزلية حين شبب بامرأة من قومه تدعى ليلى بنت الحارث الزلفية؛ إذ قال[1]:

ألا أرَّقـــتنا بالسُّـــرى أمُّ نوفـــلِ فأهلاً بذاك الطارق المتغـــلغلِ
كما أرقتْ بالطفِّ من رمل عالجٍ أمية بعد النـــوم من أهل مجدلِ
وكلتاهما تـــسري ومن دون أهلها مَلاً إنْ تُكَلَّفْهُ المـــراسيلُ تكللِ
رأيت وأصـــحـــابي بِوَدَّانَ نارها بقرنٍ فطابت نارُهَا نار مصطلي
إذا ما توانى موقدُ النارِ أو خبتْ من الليل شَبَّتْ بالذكي المكلَّلِ
فقلت لأصحابي قـــفوا أرقتكم كريمةُ خـــلقٍ ذاتُ دَلٍ مُبَتَّلِ
وقلتُ لهم عوجوا من العيس واربعوا عليَّ فعاجوا من عناجيجَ ذُبَّلِ

...

فالحوار الشعري هنا يختلف عن الحوار السابق في نص مليح بن الحكم؛ لأنَّ الشاعر هنا لم يسمعنا صوت محبوبته، كما فعل الأول، و لم يختر مكانًا رمزيًا مباشرة، بل لجأ إلى الايهام

(١) ((الشرح)): (٥٢٢/٢).

بالرمزية من خلال المكان الواقعي الذي نراه في قوله: "رأيت وأصحابي بِوَدَّانَ نارها". والشاعر هنا يوقد لمحبوبته النار في مكان واقعي ارتبط بعلاقات المحبين ، وهذا ما تظهره المعاجم وكتب الأدب والتأريخ [1]. فيتحول المكان إلى مكان يوهم بالرمزية؛ لأنه ارتبط بالكشف عن علاقة المحبين لدى شعراء الغزل، وكأنَّ المكان بما يحمله من رمزية تواطأ عليها كثير من الشعراء القدامى في التعبير عن علاقاتهم الغزلية من خلاله تحديدًا.

والحوار هنا يكشف عن علاقة الشاعر (العاشق) بالمحبوبة، ورغبته في البقاء قريبا منها بالتوقف مع أصحابه، فالأرق لم يكن إلا من أجل أنها عَلِقَ بها، وبذكرها حين طرقت خياله ليلاً.

ومما اهتم به الشعراء الهذلي ون اشتيار العسل، حيث وصفوا النحل ، وطريقة الاشتيار ، وصفات المشتار، ومعاناته، وفي هذا السياق نجد المكان حاضرًا بنوعيه: الطبيعي والرمزي.

ويشير الدكتور جريدي المنصوري إلى أهمية المكان في اشتيار العسل عند الهذليين ذاكرًا في ذلك مستويين من الحضور المكاني عبر المشاهد التي تتناول الحديث عن النحل وعسله، المستوى الأولى يتمثل في المكان الواقعي من حيث تحديد أسماء الجبال والأودية في نصوص اشتيار العسل، أما المستوى الآخر فيتجلى في المكان "الرمزي" المستمد دلالته من معجم الخوف [2]. وبهذا نجد الأمكنة الرمزية تحضر؛ لتأكيد دلالات تفيد المتلقي بأهمية حضور المكان الرمزي من خلال حضور الحوار، وإن قل حضوره إلا أنه يفصح عن دلالات رمزية تتكشف عبر الالتقاء بين المكان والحوار الشعري.

---

(١) ذكر البكري في ((معجم ما استعجم)) أن "وَدَّان " قرية من أمهات القرى، وفي السياق أورد حديث يعقوب بن حميد يقول: أقبلت من مكة، فلمَّا صرت بودان لقيت صفراء من مولداتها، فقلت: يا جارية ، ما فعلت نُعُمُ ؟ فقالت سلِ النُّصَيب. تريد قوله:

ألاَ تسألِ الخيمات من بطن أرثدِ * إلى النخل من ودان ما فعلت نعمُ.

وفي الهامش أورد المحقق قول الشاعر:

قفوا خبروني عن سليمان إنني * لمَعروفه من أهل ودان طالبُ.

((معجم ما استعجم)). لأبي عبيد عبدالله بن عبدالعزيز البكري. حققه:د/جمال طلبه. دار الكتب العلمية. بيروت.ط: ١، ١٤١٨هـ. (٢٠٥/٤).

(٢) انظر ((مشهد النحل في شعر الهذليين)) . ص: (٩٠٠) وما بعدها.

فلو تتبعنا دلالة المكان الرمزي عند أبي ذؤيب من خلال ما تطرق له في قصيدة اشتيار العسل، نجد قوله[1]:

فلمًّا رآها الخالديُّ كأنَّهَا	حصَى الخذفِ تهوي مستقلاً إيابَها
أجدّ بـــها أمرًا وأيقنَ أنَّهُ	لها أو لأخرَى كالطحين ترابَها
فقيلَ تجَنَّبْها حَرَامُ وراقَـــهُ	ذُرَاها مبيـــنًا عرضها وان ىصابَها
فأعلق أسباب المنية وارتضَى	ثقـــوفته إن لـم يخـنه انقضابَها
تدلى عليها بين سِبٍ وخيطةٍ	بجرداءَ مثل الوكفِ يكبو غرابُها
فلمَّا اجتلاها بالإيامِ تحيَّرتْ	ثُبَاتٍ عليها ذُلُّهَا واكتئابَها
فأَطِيبْ بِرَاحِ الشامِ صِرْفًا وهذ ه	مُعَتَّقةً صهباءَ وهي شِيابُهَا

وبهذا المشهد الذي يكشف عن التقاء المكان الرمزي بالحوار، نجد أنَّ الرؤية المنطلقة من حرام الخالدي -الشخصية المركزية في المشهد- تتجه نحو المكان المرتفع، والمخيف في الوقت ذاته، كما أنها تؤكد بأن الأمر يحتاج إلى جدية في المواجهة حين أجدَّ بها أمرًا، وأيقن بأنه أمام أمرين: أمَّا أحدهما فهو أن يتدلى إليها عبر الحبل، ويشتار العسل ، وأما الآخر فهو أن يسقط كالطحين، ويختلط بالتراب على الأرض . وبهذا الإمعان في إظهار دلالة الخوف تتجلى رمزية المكان عبر الوصف، كما تتجلى عبر الصوت المجهول، إذ إن جملة " فقيل: تجنبها حرامُ" تعكس تحذيرًا يريد من خلاله الشاعر أن يؤكد وجود المخاطرة بسبب طبيعة المكان. الإ أنَّ الخالدي لم يأبه لهذا الصوت حين عزم على اشتيار العسل.

أمَّا الصعاليك فإنهم أكثر الشعراء تناولاً للأمكنة الرمزية إذ وجدوا متنفسًا في الإشارة إلى هذه الأمكنة المفعمة بالوحشة، أو الأمكنة المانحة للارتياح والإحساس بالأمن، فقد كانت هذه الأمكنة لدى صعاليك هذيل تكرِّس لمفهوم هروبهم الدائم عن النظام القبلي، كما أنها بالمقابل توحي ببعض الألفة عندما يشعر الصعلوك من خلالها أنها موطن آمن كالمرقبة، وإذا كان الصعلوك يعيش في عالم مضطرب من خلال تصوره للواقع المخزي الذي كان يحيط به ، فإنه

---

(١) ((الشرح)): (١/٥١).

لابد له من البحث عن أمكنة رمزية ذات تعددية مختلفة ؛ لأنَّ "مظاهر المكان عند صعاليك هذيل تتعدد صورها لتعدد مواقفهم وهم يعيشون المعاناة والمكابرة فتحدث في نفوسهم ردودًا نفسية قاسية كلما مروا فيها أو ذكروها" [1]، و مهما كانت التعددية في المكان، فإن هناك من يقول: تحول "المكان في النص الصعلوكي إلى مكان مغاير لمسرح الحدث الاجتماعي: لتجمع القبيلة في، ورحيلها عن، مواضع محددة توفر الكلأ والماء. يصبح المكان مسرحًا للحدث الفردي، للغارة، والقتال، ولذلك يفقد صفة الثبات النسبي والتكرار النسبي. أي أنه يفقد بعده الزمني، ومن هنا فإنَّ المكان يصبح عرضيًا في النص الصعلوكي"[2]، وربما لا يمكننا أن نعمِّمَ هذه الرؤية طالما أنَّ التكرار لبعض الأمكنة الرمزية في الشعر الهذلي شاهدٌ على حضور المكان بفاعلية نسبية، وحين يكشف تكرار بعض الأمكنة عن أبعادٍ قد يتفق شعراء هذيل حولها أو يتباينون فيما بينهم. فإن ما يظهر لنا عبر ديوانهم الشعري من نصوص تُعنَى بالمكان يدلُّ على عنايتهم بالمكان الرمزي كالمرقبة مثلاً، من حيث هي مكان آمن يلجأون إليه في العديد من الأوقات، وربما يتخذونها مساكن لهم.

فللرقبة من أهم الأمكنة الرمزية حضورًا في شعر الصعاليك، إذ "شغل حديث المراقب جَانبًا كبيرًا من شعر الهذليين والصعاليك لأنهم وجدوا فيها أمكنة آمنة، لإنجاز مهماتهم" [3]، والأمن هنا لا يتنافى مع الحذر؛ لأنَّ الوقوف "على المرقبة يزدوج فيه معنى الهرب والمواجهة" [4]؛ بل إنَّ المرقبة لدى الشعراء الهذليين تبرز بوصفه مكاناً آمناً مألوفاًلدى الصعاليك خاصة في بعض القصائد الهذلية من خلال تصويرهم للعريش الذي يبنى عادة فوق المرقبة ؛ ليستظل به الرقيب من حرارة الشمس، ويرقب الأعداء.

وبهذا المكان الرمزي نجد أن الشعراء الهذليين يكثرون من تصوير المرقبة، ويتخذونها خلفية مكانية؛ لإظهار جانب القوة والشجاعة، ومن الملاحظ هنا أنَّ مع كثرة إيرادها في

---

(١) ((البناء الفني في شعر الهذليين)). ص: (١٦٣).
(٢) ((الرؤى المقنعة)). ص: (٥٧٦).
(٣) ((الطبيعة في الشعر الجاهلي)). الدكتور نوري القيسي. ص: (٢٥).
(٤) ((دراسة الأدب العربي)). الدكتور مصطفى ناصف. ص: (٣٠٤).

الشعرالهذلي[١]؛ إلا أنهم لم يلجأوا للحوار الشعري سوى فيما نجده من حوار منقطع في نص الشاعر أبي كبير الهذلي حين خاطب ابنته بقوله[٢]:

أزهيرُ هل عن شيبةٍ من معدلِ ... أم لا سبيلَ إلى الشباب الأولِ
أم لا سبيلَ إلى الشباب وذكره ... أشهى إليَ من الرحيق السلسلِ

...

نغدوُ فنتركُ في المزاحفِ من ثوى ... ونمرُّ في العرقات من لم يقتلِ
ولقد ربأتُ إذا الرجالُ تواكلوا ... حمَّ الظهيرةِ في اليفاعِ الأطولِ
في رأسِ مشرفةِ القذالِ كأنَّما ... أطرُ السحابِ بها بياضُ المجدلِ
وعلوتُ مـــرتبئًا على مرهوبةٍ ... حصَّاءَ ليس رقيبها في مثملِ
عيطاء مـــعنقة يكونُ أنيسُهَا ... وُرْقَ الحمامِ جميمُهَا لمْ يؤكلِ
وضعَ النعاماتِ الرجالُ برَيدِها ... من بينِ شعشاعٍ وبينِ مظلَّلِ

يشير أحد الباحثين إلى مقدمات الشاعر أبي كبير في خطابه لزهيرة [٣] بأنها "تتخذ شكلاً من أشكال الحوار المنقطع، ويعني ذلك أنه حوار ذو صوت واحد أو طرف واحد هو الشاعر"[٤]، ومرجع هذا أنَّ الشاعر يشعر بنظرة المجتمع تجاهه عندما شاب ، وتقدمت به السن، فأراد أن يظهر القوة أمام هذه النظرة. ولو عدنا إلى النص السابق لوجدنا أن الشاعر يطيل في وصف المرقبة،؛ فهي لم تأتِ عبثًا هنا؛ بل جاءت تبريرًا لسؤاله الموجه للمجتمع، السؤال الذي أراد من خلاله أن يسترجع ذكرياته، وأن يكسرَ مرارة الواقع.

---

(١) انظر صور المراقب في ((الشرح)): (٥٧١/٢)، (١٢٣٢/٣).

(٢) معنى معدل: عدول ومصرف. العرقات: العرقة حبل مضفور، ويقال الزنبيل. ربأتُ: كنت ربيئة لهم أرقب من المرقبة الأعداء ومنها و مرتبئًا. مرهوبة: يرهب أن يرقى فيها. حصَّاءَ: ليس فيها نبات. عيطاء: طويلة العنق. وُرْقَ الحمامِ: الحمام الأخضر. جميمُهَا: النبت الذي قد نبت ولم يتم كل التمام. النعاماتِ: خشب ينصب ويلقى عليه الثمام يستظل بها الربيئة من الشمس والمطر. شعشاع: مستقبل الشمس غير مستظل. انظر ((الشرح)): (١٠٦٩/٣).

(٣) افتتح الشاعر أربع قصائد له مخاطبًا ابنته زهيرة: " أزهيرُ هل عن شيبةٍ من معدلِ..." أزهيرُ هل عن شيبةٍ من مقصرِ..." أزهيرُ هل عن شيبةٍ من مصرفِ..." أزهيرُ هل عن شيبةٍ من معكم..." انظر ((الشرح)): (١٠٦٩/٣) وما بعدها.

(٤) ((قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي)). موسى ربابعة. ص: (١٩٦).

وبهذا يرتبط وصف المكان بالحوار في بداية النص، من خلال ارتباط الجواب بالسؤال، وإن كان الجواب هنا جاء على لسان السائل/ الشاعر؛ فإنه لا يحقق البعد الدائري في الحوار. لذا فإن حضور المكان قد طغى على حضور الحوار من أجل إسكات المجتمع العاذل لحال هذا الرجل المسن.

بناء على ما تقدم فإنَّ دلالات المكان الرمزي تتعدد في الشعر الهذلي بحسب السياق الذي ترد فيه، إذ نرى المكان الرمزي يدل على أكثر من دلالة، فالجبل العالي له دلالة الارتفاع التي قد تعني المنعة في الحرب، وقد تعني المعاناة في الحياة عبر قصيدة اشتيار العسل، وقد تعني مدافعة الموت في السياق الرثائي، وقد ترمز للمواجهة والبحث عن القوة كما هي الحال في حضور المرقبة، وما إلى ذلك من دلالات شعرية. فالحوار الشعري هنا شارك من خلال تقاطعه مع المكان الرمزي في الكشف عن رؤية الشخصية للمكان من حيث هو مكانٌ آمن أو معادٍ مخيف.

المطلب الثاني: الزمان.

اندرجت مادة (ز م ن) عند ابن فارس تحت "أصلٍ واحد يدل على وقت من الوقت. من ذلك الزمان"[(١)]. والزمان "اسم لقليل الوقت وكثيره وفي المحكم الزمن والزمان العصر والجمع أزمُن وأزمَان وأزمِنة" [(٢)]، وللزمان مترادفات كثيرة ترتبط به كالدهر والمدة والحين. .. إلخ[(٣)]، ولعل الذي يعنينا هنا مصطلح الزمان، لا كما يشاع لدى بعض الباحثين حينما يختارون لفظ الزمن دون الزمان؛ إذ نجد أنَّ مفردة الزمان تجمع الأوقات، وتضفي عليها مقدارًا من العمومية الجامعة، كما أنها شائعة لدى الأقدمين من الشعراء والعلماء، ومنهم على سبيل المثال المرزوقي في كتابالأزمنة والأمكنة[(٤)].

والحديث حول المصطلح لا ينتهي، غير أنه يجدر بنا أن نفرق بين الزمان والدهر؛ لأنهما سيشكلان بعدين مهمين في حركة الزمن داخل ال نصوص الشعرية في الشعر العربي القديم، لا سيما عند الهذليين. إذ يتضح من خلال الدلالة اللغوية للمصطلحين أنَّ الدهر "يطلق على الزمان المتطاول الذي لا تكاد تكون له نهاية، لا من أوله ولا من آخره، ومن ذلك عبارة(الدهر الداهر)؛ بينما الزمان محدد ببداية ونهاية في أغلب الأحيان" [(٥)]. وبذلك نجد الدلالة السرمدية ، واللامتناهية تلتصق بالدهر، وتضفي عليه "مفهوم الخلود ومن ثم مفهوم الألوهية...، وبما أن فكرة الألوهية كانت عند عرب الجاهلية غامضة ومطبوعة بطابع وثني، إلا ما ندر، فإنهم نسبوا إلى الدهر تلك القوى الخارقة التي في حقيقتها قوة إلهية" [(٦)]. والتفريق بين المفهومين يقود الباحث إلى مسألة تقسيم الزمان إلى طبيعي ونفسي؛ لأن الزمان الطبيعي يجده المتأمل في الزمان الوقتي الماثل للشاعر أوما يقترن إدراكه بإحدى الشخصيات داخل النص الشعري. أما الزمان

---

(١) ((معجم مقاييس اللغة)). مادة (ز م ن).

(٢) ((لسان العرب)). مادة (ز م ن).

(٣) انظر: ((الزمان في الفكر الإسلامي)). إبراهيم العاتي. دار المنتخب العربي. بيروت. ط ١. ص: (٥٠).

(٤) كتاب ((الأزمنة والأمكنة)). تأليف الشيخ أبي علي أحمد بن محمد المرزوقي (٤٢١هـ). ص: (١٠٣).

(٥) ((الزمان في الفكر الإسلامي)). ص: (٦٧).

(٦) المرجع السابق. ص: (٦٧).

النفسي فنراه يتصل بالدهر كقوة زمنية أقلقت الشعراء، كالذي نراه عند الشعراء الهذليين من حيث تكرار اللازمة القصصية "حدثان الدهر".

بهذا يتضح أن المصطلح مرَّ ببعض الإشكالات مثله مثل المفاهيم التي شغلت المفكرين والأدباء، وربما انطلق بعضٌ منهم عن أراءَ لغوية تُحَلِّلُ مفهومَ الزمان من ناحية اللغة (1)، ورأى آخرون أنَّ الزمان كمفهوم عام يتصل بالفكر وبما وراء اللغة (2). ويجدر بنا أن لا نجرد مفهوم الزمان من الرؤى المشتركة التي ترتقي به بوصفه مفهومًا اختصت به كثير من الشعوب الإنسانية، وأصبح الشغل الشاغل للإنسان يرقبُ من خلاله كل خطرٍ يلمَّ به، ويستعيد به ذكريات الأمكنة والأحداث التي مرَّ بها في حياته، ويستشرف المستقبل عبر الزمن الآتي، وربما فتش به عن حاضره ومستقبله.

ومن هذا المنطلق يمكننا أن نخرج برؤية واضحة للزمان تجمع بين اللغة وما وراء اللغة عبر ما أنتجته الذائقة الشعرية لشعراء هذيل حين تأملوا الزمان ، وعبَّروا عنه في خطابهم الشعري من خلال الصور الشعرية التي أظهرت هذا الاهتمام بالزمان، وعبر عديدٍ من الحوارات الشعرية التي كشفت عن أهميته بالنسبة للإنسان، أو فاعليته بالنسبة للشاعر الذي يريد إظهار الرؤى القابعة في ذاته عبر نتاجه الشعري.

وإذا كان الأمر كذلك فإنَّ التعددية في تناول الرؤى وتباينها حول مصطلح الزمان (3) قد لا تخرج عن أمرين: الأمر الأول يرتكز حول رؤية الشاعر إلى الزمان بوصفه قوةً فاعلة ومؤثرة فيما يتصل بالطبيعة، وأما الآخر فنستشفه من خلال تعامل الشاعر داخل عمله الفني.

---

(1) انظر من هؤلاء ابن فارس في ((معجم مقاييس اللغة)). مادة (زمن): (٢٢/٣)، وابن منظور في ((لسان العرب)). (١٩٩/١٣)، و((مختار الصحاح)) (١١٦/١).

(2) انظر ((الزمان في الفكر الإسلامي))، إبراهيم العاتي...، و ((الزمن بين البراءة والاتهام)). محمد وحيدالدين سُوار.الدار العلمية، الأردن. ط٢٠٠٢.

(3) ومن أهم هذه الكتب التي تناولت الزمان في الشعر القديم: كتاب ((الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام)) د.عبدالاله الصائغ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢، و ((ظاهرة الزمن في الشعر العربي القديم)) د.نضال دكاش. دار الحداثة. لبنان.ط١/ ٢٠٠٦، و ((الإحساس بالزمان في الشعر العربي)) د. علي الغيضاوي، منشورات كلية الآداب بمنوبة، تونس، ٢٠٠٠م. وهو صاحب أهمّ دراسة تناولت الزمان في الشعر العربي القديم – على حد علمي– من حيث إلمامه بالدراسات السابقة له التي تطرقت إلى الزمان في الشعر.

ولو تتبعناهما في الشعر الهذلي لوجدنا أنهما يتحققان في الكثير من ال نصوص الشعرية، ويشتركان في التفريق بين (وحدتين زمنيتين) في القصص الشعرية، لكون الزمان العنصر القصصي الأكثر مدارًا في تفكيرهم الشعري، والأبرز حضورًا في نصوصهم، وفاعليته تتجلى في العديد من الموضوعات الشعرية، لا سيما في الرثاء والغزل والوقوف على الأطلال.

هاتان الوحدتان تتمثلان في: الوحدة الزمنية الصغرى التي تتجسد في الزمان الطبيعي كالصباح والمساء والفصول الأربعة وما إلى ذلك، بينما نجد الوحدة الزمنية الكبرى تتجسد في الزمن النفسي كالدهر، الزمن الأكثر حضورًا في نصوصهم الشعرية لا سيما في الرثاء.

والشعور بالزمان لدى الناس متفاوت، ومتعلق بالوجدان، فنجد التفاوت نسبيًا بين الكبير والصغير، إذ كلما بلغ الإنسان مرحلة متقدمة من السن ارتفع إحساسه بالزمن . فالشعراء أكثر الناس احساسًا بالزمان، ويُعَدُّون أشدَّهم شعورًا بالزمن ودورته في الحياة، و هم الأبلغ في تقبله ورفضه، والأبرع تصورًا له من ناحية فنية سواء أكان في الزمان الطبيعي أم النفسي.

بهذا سيحاول البحث أن يتتبع الزمان في الشعر الهذلي من خلال بعض النصوص الشعرية التي تعرضت له، وتقاطعت فيها علاقته بالحوار الشعري.

١- الزمان الطبيعي:

يعرف الزمان الطبيعي بالزمان الفيزيائي ، ويهتمُّ باختلاف الليل والنهار ، وما ينشأ عنهما من أيام، وشهور، وأعوام...إلخ. ويتصف بالتعاقب أو ما يسمى بالزمن الدائري المغلق المتعاقب في حركته؛ كالفصول الأربعة في مدار السنة ، والليل والنهار، ودائرية الزمن هنا ستكشف عن دلالات مهمة في علاقتها بالحوار عبر ما يتيحه النص الشعري لدى الهذليين.

كما أن الزمان الطبيعي يلاحظ عبر التتابع الزمني من خلال تتابع الأحداث المتصلة بالزمن ودورانها في الكون، إذ إنَّه لو وقفتْ الحركة بمفهومها الشامل في الكون ؛ فهل سيتوقف الزمان؟! إذًا فالزمان هو المعادل التجريدي لحركات الموجودات في الكون؛ لأنه بلا تتابع ولا تجدد و لا دوران لا يكون لمفهوم الزمان معنى. وهو بعبارة أخرى "متجددٌ معلوم يُقدَّر به متجدد آخر موهوم، كما يقال: آتيك عند طلوع الشمس، فإنَّ طلوع الشمس معلوم ومجيئه موهوم، فإذا قُرِنَ ذلك الموهوم بذلك المعلوم زال الإيهام"[(١)]. لذلك نجد أنَّ هذا التجدد والتتابع ذو دلالة مهمة في الشعر العربي القديم عبر ما نلحظه من اهتمام بالغ به، حين يهتم الشعراءُ بالزمان من أجل تحديد الأحداث في بعدها الطبيعي. وهذا البُعد لا يعني انحلاله من رؤى الشاعر الفنية، بل هو جزء من تلك الرؤية؛ إلا أنه لا يفيد سوى البعد الطبيعي للزمان.

والزمان بهذه الصفة أقرب ما يكون إلى الموضوعية ؛ لذا يمكن قياسه بوسائل مختلفة من وسائل القياس لسنا معنيين الآن بسردها . وبجانب الموضوعية في الزمان الطبيعي نجد أنه زمان محسوس يمكن أن يستشعره الشاعر في النص الشعري، مما يجعل المتلقي يعي الإحساس به؛ لأنَّ الوعي بالزمان الطبيعي "حسي مباشر يكفي فيه البصر لإدراك قانون التعاقب الذي لا ينقطع"[(٢)].

---

(١) ((التعريفات)). علي بن محمد الجرجاني. ت: ابراهيم الابياري. دار الريان للتراث. مصر. ص: (١٥٢).

(٢) ((الإحساس بالزمان في الشعر العربي القديم...))، علي الغيضاوي، (٢٥١/١).

والشعراء الهذليون لجأوا إلى الزمان الطبيعي عبر العديد من النصوص الشعرية في ظل استعمالهم للحوار الشعري، ولو تتبعنا هذه العلاقة لطال بنا المقام؛ لذا سيكتفي البحث ببعض النماج من نصوص الشعراء الهذليين في ضوء ما تتيحه هذه العلاقة.

يرد الزمان الطبيعي في شعر الغزل لدى بعض الهذليين، لما له من حضور في هذا الموضوع، كما هو الحال عند أبي ذؤيب في قوله(١):

أبِالصُّرْمِ من أسماءَ حدَّثَكَ الذي ... جرَى بيننا يومَ استقلتْ رِكابُهَا
زجرت لها طيرَ الشمال فإن تكنْ ... هواكَ الذي تهوى يصبكَ اجتنابها
وقد طفتُ من أحوالها وأردتُها ... سنينَ فأخشى بَعْلَها وأَهابُهَا
ثلاثةَ أحوالٍ فلمَّا تــجرَّمَتْ ... عليها بِهُونٍ واستحارَ شبابُهَا
عصاني إليها القلب إني لأمره ... سميعٌ فما أدري أرشدٌ طِلابها
فقلتُ لقلبي يالكَ الخيرُ إنَّمَا ... يدَليك للموت الجديد حبابها

يظهر الزمان من خلال العبارة التي أوردها الشاعر عن وقت (الفراق): " يومَ استقلتْ رِكابُهَا"، وعبر ذكره لزيارتها " ثلاثةَ أحوالٍ" أي أعوامٍ. فالزمان هنا ألجأ الشاعر إلى تعدد الضمائر بين ضمائرٍ ثلاث: مخاطب وغائب ومتكلم، فالمخاطب يمثله ذات الشاعر، ويختزله كاف الخطاب في "حدثكَ"، وضمير الغائب تمثله المرأة (أسماء)، ومن ثم يتجسد ضمير المتكلم في ذاتية الشاعر المتمثلة في حواره مع قلبه . فنجد بذلك أن أبا ذؤيب يجمع بين الزمان الطبيعي والحوار الشعري عبر هذا التعدد، بينما ينفصل عنه في الحوار الداخلي؛ حين لجأ إلى محاورة القلب:

عصاني إليها القلب إني لأمره ... سميعٌ فما أدري أرشدٌ طِلابها
فقلتُ لقلبي يالكَ الخيرُ إنَّمَا ... يدَليك للموت الجديد حبابها

---

(١) ((الشرح)): (٤٢/١).

غير أن الزمان يتجلى في الشعر الهذلي عبر قصص الحرب والإغارة والفرار[1]، وفي العديد من النصوص الشعرية؛ لا سيما عندما نجد هذا التجلي يسهم في إظهار البعد الواقعي لهذه النصوص، ويبرز من أهمية الزمان والحوار في النص الشعري.

ومن قصص الحرب عند الهذليين تصوير الجهاد في الإسلام،كما جاء في القصة التي أوردها أبو صخر الهذلي، إذ يقول [2]:

فلمَّا رأتْ أصحابه أذِنَت ل ه ... وقالت لعلَّ الله أن يجمعَ الشملاَ
فـسار إلى الأعـداء سـتين ليلةً ... على ضُمَّر مثل القنا مطلت مطلا
فلمَّا رأوا حوض المنية حثهُم ... وقال اضربوا لا أسمعنَّ لكم عذلا

...

فلم تره في القوم حين تسلموا ... ولم ترَ إلاَّ السيف والدرع والنبلا
ونضخَ دماء فوقَ ضاحي قميصِهِ ... فقامت إليهم تجمع الثكلَ والرَّجلا
فَبَكَّتْ عليه كلَّ إمساء ليلة ... بدمع تراه لا قليلاً ولا ضحلا
فلمَّا أفاقت قيلَ قد كان حُبُّهُ ... لها سَقَمًا أو كانَ يا ويحها خَبْلا
فأيسرُ ما أُبدي بليلى كوجدها ... سوى أنَّني أبدي لها خُلُقًا جَزْلا

يصور الشاعر عبر هذا النص الشعري قصة (ليلى) وابنها، حين أظهر خشيتها وخوفها من هذه الرحلة في بداية المشهد، ومن الخروج مع القوم للجهاد، إلا أنها استسلمت للأمر وأذنت له بالخروج لمحاربة الأعداء مؤملة في عودته سالمًا غانمًا. والشاعر منذ البدء يتكئ على السرد للقصة أكثر من اتكائه على الحوار الشعري، إلا أن هذا لم يمنع من حضور الحوار –على الرغم من ضآلته– في ظل الالتقاء بالزمان، حين ذكر الشاعر بأن الفارس سار إلى الأعداء (ستين ليلة)، وقال: (فَبَكَّتْ عليه كلَّ إمساء ليلة)، فكان حضور الزمان الطبيعي والتقاؤه بالحوار أحدث تباينًا في مسألة الالتقاء بين الزمنين، إذ نجد في قول الشاعر على لسان الفارس

---

(١) انظر مثلاً ما قاله: قيس بن العيزارة في يوم أقتدٍ ((الشرح)): (٢/٥٨٩). ونص: عمرو بن هميل في يوم غزال ((الشرح)): (٢/٨١٦).

(٢) انظر ((الشرح)): (٢/٩٦٠).

قوله: (أضربوا لا أسمعنَّ لكم عذلا) صوتًا شجاعًا يحث الأصحاب للمزيد من الضرب، والمزيد من المواجهة، إلا أن رابطة الالتقاء بين الحوار والزمان هنا رابطة ضعيفة جدًا، لكنها ربما تزداد قوةً في حضورها مع الزمان الآخر حين نجد صوتًا مجهولاً يسهمُ في الكشف عن متانة الرابطة بين الحوار والزمان.

ونستشف من خلال الالتقاء بين الزمان والحوار وسردية القصة الشعرية سطوة الراوي العليم المُلمّ بأحداث القصة، والكاشف لأقوال الشخصيات بدءًا بقول الأم: (لعلَّ الله أن يجمعَ الشملاَ)، ومرورًا بقول الابن في المعركة " أضربوا لا أسمعنَّ لكم عذلا" ، ووصولا إلى الصوت المجهول: "فلمَّا أفاقت قيلَ: قد كان حُبُّهُ لها سَقَمًا".

أما في العذل فقد يجئ الشاعر بالزمان من أجل أن يفتخر بذاته أمام عاذليه[1]؛ لإظهار البعد الواقعي للقصة الشعرية، كالذي نجده عند أبي خراش حين يقول[2]:

لقد ع ـــلت أمُّ الأديبرِ أنني أقول لهـــا هَدِّي ولا تذخري لحمي
فإنَّ غداً إنْ لا نجد بعضَ زادنا نُفِئْ لكِ زاداً أو نع ـــدِّكِ بالأَزْمِ

...

أفاطِمَ إني أسبقُ الحتفَ مقبلاً وأتركُ قِرْني في المزاحِ ـــفِ يستدمي
وليلَةِ دَجْنٍ من جُمَادَى سريتُهَا إذا مَا استهلَّتْ وهي س ـــاجيةٌ تَهمِي
وشوطِ فضاحٍ قد شه ـــدتُ مشايحاً لأدركَ ذح ـــلاً أو أُشِفَ على غُنْمِ
إذا ابتلّتِ الأق ـــدامُ والتفَّ تحتها غُثَاءٌ ك ـــأج ـــوازِ المق ـــرَّنَةِ الدُّهْمِ
ونعلٍ كأش ـــلاءِ السُّمَانَى نبذتُهَ خلافَ نَدىً من آخ ـــرِ الليل أَوْ رِهْمِ
إذا لم يُنَازِعْ جاهلُ القومِ ذا النهى وَبَلَّدَتِ الأع ـــلامُ بالليل ك ـــالأُكمِ
تراها صغاراً يحسر الطرف دونها ولو كانَ ط ـــوداً فَوْقَهُ فِرَقُ العُصْمِ
وإني لأَهْدِي القَوْمَ في ليلة الدُّجىَ وأرمي إذا ما قيل هل من فتىً يرمي

---

(١) انظر مثلاً قول قيس بن العيزارة. ((الشرح)): (٦٠١/٢). وانظر قول مالك بن الحارث. ((الشرح)) (٢٣٧/١).
(٢) ((الشرح)): (٣/ ١١٩٨).

نجد الفخر يتجلى في النص الشعري عبر هذا الحوار الذي دار بين الشاعر وزوجته؛ لأن الشاعر حين طلب من زوجته أنْ لا تذخر اللحم، وأشار عليها بأن تهديه، مع الوعد بالعوض في (الغد)، وما كان منها - عبر ردها- حين قالت: لولاه لأنكحت سيدًا من القوم. ومن خلال هذا الحوار الخارجي يلجأ الشاعر إلى الفخر؛ ليرد على زوجته بأنه الأوحد في شجاعته، وبسالته، فنجد حضور الزمان يتجلى في: (الغد)، و(سرى الليل)، و(إرشاد القوم)، وتكرار مفردة "الليل". كل هذا الحضور أوثق العلاقة بالحوار الشعري، ومن خلاله ظهر صوت الشاعر وزوجته عندما كانت تعذله على طلبه، وعبر تعاليها على العيش معه، فكأنَّ هذا يبرر للشاعر اعتماده الفخر أمام زوجته، ويهيّء من حضور الصوت الواحد المتمثل في صوت الشاعر حين يناديها (أفاطمَ). ويسترسل بأنه كان يسري الليل في الظلام، وفي شهر جمادى شديد البرودة، وأنه يرشد القوم في ليلة الدجى، كل هذا الإحساس بالزمان وتعالقه بالحوار الشعري أظهر أهمية الارتباط بينهما من حيث حضور الفخر بالذات في موضوع العذل.

بناء على ما تقدم نجد أنَّ الحوار الشعري يأتي في الزمان الطبيعي لدى الهذليين، لكنه لا يمثل حضورًا كثيرًا بالنسبة للزمن النفسي. فنراه يرد -مثلا- في موضوعات الغزل والحرب والعذل.

وأظهرت الدراسة بأنَّ الزمان الطبيعي لا يأتي من أجل التعاقب والدوران الزمني فحسب، بل نرى أنه يتصل بالحدث، وبواقعيته؛ لأن بعض الشعراء يسعون من خلال الأزمنة الطبيعية إلى إضفاء بُعدٍ من المصداقية والواقعية على القصة الشعرية التي يوردونها في نصوصهم الشعرية.

٣- الزمان النفسي:

إنَّ اهتمام الهذليين بالزمان الطبيعي ، وتعالقه بالحوار الشعري يمثِّلُ عنايةً مهمة عبر نصوصهم الشعرية، إلاَّ أنَّ هذا الاهتمام تتسع دائرته، وتتضاعف، عندما يتناول الشعراء الزمان النفسي، فهم يعتنون به؛ ليكشفوا عن خوفهم من المجهول الذي طالما كان يتهددهم بالموت في الكثير من المواقف المتصلة بالدهر، ولكونه يُعَدُّ مقياسًا في الكشف عن إحساسهم الذاتي بالزمان في النص الشعري.

لقد كان للشاعر العربي في الجاهلية "موقفه من الزمان الذي يتجسد عنده بالدهر أو هكذا كان يرمز للزمن بهذه الكلمة. وكانت تعني لديه الخطر الذي يهدد الإنسان، بوصف الزمان عاملاً مهددًا للبقاء والحياة معًا"[(١)]، وبهذا الموقف يمكننا أن نشير إلى أهمية حضور الدهر بوصفه زمناً متطاولاً، ومتصلَ المدة في النص الشعري القديم ؛ لأنَّ الشاعر وفق هذا التصور يحاول أن ينطلق منه إلى مراقبة حركة الأشياء من حوله، وربما كان من خلاله يستشعر الحضور النفسي في نصه الشعري؛ ليتأمل الحركة الدائرة المتمثلة في سلطة الدهر، حين يأتي على الكثير من الأشياء المحيطة به، بالإضافة إلى ما يتيحه هذا الزمان من إحساس بالسيطرة التامة لدى الهذليين يبدو أن حضوره يفوق حضور الزمان الطبيعي داخل النص الشعري.

وفيما يبدو أنَّ مقولة: (الزمان يتجسد عند الشاعر القديم في الدهر) تكشف بعضًا من خصائص الزمان النفسي في النص الشعري لدى الهذليين، إذ إنَّ الشاعر الهذلي حين لجأ إلى (الدهر) لجأ إليه من حيث كونه زمناً متصلاً ومخيفاً للكثيرين منهم، لاسيما في السياق الرثائي، وبهذا تتشكل العلاقة عبر الصراع الذي يحدثه الدهر -في نظر الشاعر- بين الحياة والموت؛ إذ

---

(١) ((موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي)). محمد زكي العشماوي. دار النهضة العربية للطباعة والنشر. بيروت. ط١٩٨١م. ص: (١٩٤).

إنَّ هذا الصراع يظهر بعضًا من الخصائص المعنوية التي تجعل من الدهر زمنًا مسيطرًا على فكر الشاعر، ومقلقاً، ومتكررًا في كثير من النصوص الشعرية.

يمكن أن نضيف لهذه الخصائص المعنوية خصائصَ أخرى تتحددُ من خلال الشعور الذاتي بالزمن سواء أكان عبر الارتداد إلى الماضي، أم استقبال الزمن الآتي؛ لأنَّ هذا الزمان يقوم على الإحساس بسلطة خاصة تسيطر على تفكير الشاعر العربي، وكأنَّ مفهوم الزمان حين يتحدد وفق هذه الخصائص المعنوية يتشكل من خلال الإدراك الذاتي للشاعر، إذ نجد أنَّ طريقة إدراكه تستمد من الشعور والإنفعال والإرادة؛ لأنه زمان (كيفيّ) لا تنفكُّ فيه الذات عن الموضوع.[1]

ولو تتبعنا الشعر الهذلي لرأينا أن هذا المفهوم يتردد لدى الهذليين في العديد من الموضوعات الشعرية، لاسيما المتصلة بالرثاء، وما يتصل بالوقوف على الطلل، إذ يكشفان عن بعض خصائص الزمان النفسي لدى بعض شعراء هذيل. فيجد المتلقي حضورًا للزمان المستقبلي المخيف في الدهر والأيام -مثلاً- عبر العديد من السياقات الرثائية ، وقد يجد في الوقوف على الطلل استلهامًا للزمان الماضي.

وبهذا يمكننا تتبع بعض خصائص الحضور النفسي للزمان من خلال ما سنعرض له من نصوص شعرية تظهر من شأن هذين الموضوعين في الشعر الهذلي، لا من أجل ارتباطهما الوثيق بالزمان فحسب؛ بل لأنهما يمثلان تحولاً زمنيًا عبر الأزمنة الثلاثة، ويكشفان عن تأمل الشعراء للأثر الزمني المسيطر على تجاربهم الشعرية ، إذ نجد الشاعر ينطلق من الحاضر إلى المستقبل في كثير من النصوص الرثائية، ونجد كذلك في المقابل شعراء يرتدون من الحاضر إلى الماضي في بعض النصوص الشعرية التي تتضمن موضوع الطلل.

وفي الشعر الهذلي تتكشف النصوص الشعرية عن أهمية حضور الزمان في الرثاء، حين يلجأ الشاعر إلى إظهار أهمية المرثي، ويكشف عن سيطرة هذا الزمن المقلق للشعراء.

---

(١) انظر ((الإحساس بالزمان...))، علي الغيضاوي، (٢٦١/١).

لذا ستقف الدراسة على بعض النماذج الشعرية التي جسدت معاناة الشاعر الهذلي ح ول الزمان النفسي، والتي تناولت الإحساس الفاجع بالزمان، وبرزت من خلال حضورها في الحوار الشعري.

ومن النماذج الشعرية التي تناولت الزمان في الرثاء، وجسدت هول الدهر ، ما نجده في حوار صخر الغي مع حمامة حين رثا ابنه تليداً[(١)]:

وما إنْ ص ـــوتُ نائحةٍ بَلَيْلِ بسَبْلَلَ لا تن ـــامُ معَ اله ـــجودِ
تـجهنا غ ـــاديين فســايلتني بواحـــدةٍ وأس ـــأل عن تَلِيدي
فقـــلت لها ؟ فأما ســاق حُ ـــرٍّ فبان مع الاوائل من ثم ـــود
وقـــالت لن ترَ ى أبداً تل ـــيداً بعـــينك آخ ـــر الده ـــر الجديدِ
كـــلانا رَدَّ ص ـــاحبه بي ـــأسٍ وتأنـــيبٍ ووج ــــــدانٍ بع ـــيد

حاور الشاعر هنا حمامة فجعت بولدها كما فجع هو بموت ابنه، وابتدأ بالزمن النفسي الذي يشكل همًّا يسيطر على أحاسيسه، وهو يعيش اللحظة المؤلمة، بينما يكون المكان عنصرًا له فاعليته في هذا السياق؛ إذ يحرك داخل الشاعر كوامن الذكرى وقت مروره به ليلاً.

فيتجلى الراوي العليم في الكشف عن معرفة أطراف الحوار ببعضهما بعضًا، إذ نجد أنَّ الشاعر يعلمُ مصيرَ ابن الحمامة، كما أنَّ الحمامة تنفي إمكانية رؤية الشاعر لابنه ؛ وبهذا يفجأ كل واحد منهما الآخر بهذه الإجابة التي تحيل في دلالتها على الاستسلام لحقيقة الموت من كلا الطرفين، وتكشف عن الإحساس الذي طالما أقلق الشعراء الهذليين وغيرهم ممن تطرق لمرارة هذه الحقيقة في ديوان الشعر العربي.

ويجدر بنا هنا أن نشير إلى حضور الزمن، فحين قال الشاعر عن ابن الحمامة بأنه : "بانَ مـــع الأوائل من ثمود"، دل ذلك على الزمان الماضي، بينما نرى أن ردها كان يشير إلى النفي لرؤية الابن مجددًا من خلال الإشارة إلى الزمان المستقبل:

(١) ((الشرح)): (٢٩٣/١).

وقالت لـــن تـــرى أبـــداً تليداً		بعينك آخـــر الدهـــر الجـــديدِ

ومما يؤكد عناية الشاعر بالزمان ، وامتداده، وسيطرة حضوره من خلال الألفاظ الدالة على اتصال الحاضر بالزمن الماضي ما نجده في هذه الألفاظ التي تعلي من شأن الزمن الماضي ولا تغفل المستقبل وفق ما تشكله رؤية الشاعر المسيطرة على النص. إلا أن الزمان قد يمتد إلى حضور المستقبل في جواب الحمامة (الدهر الجديد) إمعانًا في الفقد، وانكسارًا للوصول إلى النتيجة المؤلمة التي لا مفرَّ منها حين يواجه الإنسان الموت؛ لذا قد نجد ما يبرر حقيقة الاستسلام إلى الموت في قول الشاعر:

كـــلانا رَدَّ صـــاحبـــه بـــيأسٍ		وتأنيبٍ ووجـــدانٍ بـــعيـــد.

وربما تتضح الصورة أكثر في أهمية حضور الزمان عبر السياق الرثائي ما نجده عند الشاعر الهذلي ساعدة بن جؤية حين رثى ابنًا له، إذ يقول في هذا السياق(1):

لعمركَ ما إنْ ذو ضهاءٍ بِـــهَيِّنٍ		عليَّ وما أعـــطيتُهُ سَيْبَ نائلِ
ولو سامني المانِي مـــكان حياته		أناعيمَ دهرٍ من عـــبادٍ وجاملِ
وقال اشترطْ ما شئتَ إنك ذاهبٌ		بِحكمكَ من شفعِ المنى والجمائلِ
لقلتُ لدهري إنه هـــو غُزوتي		وإني وإنْ أَرْغَبْتَنِي غيرُ فـــاعلِ

وفيما يبدو أنَّ الشاعر أراد أنْ يعلي من شأن الزمان عبر رؤيته النفسية حينما خاطب الدهر؛ لكونه هو من اختطف ابنه وغيَّبهُ عن ناظريه. كذلك نجد في لغة الشاعر إعلاء من لغة التشبث بالحياة التي كان يرجوها لابنه، إذ يقول: "ولو سامني المانِي مكان حياته"، أي لو سامه الموت وخيره بمكان ابنه لافتداه، وبازاء هذا نجده سرعان ما يعود إلى حقيقة الاستسلام للموت المتمثل في الدهر، إذ نرى الحقيقة تتجلى في قول الدهر: "وقال اشترطْ ما شئتَ إنك ذاهبٌ"، وبهذه الحقيقة التي تحمل في طياتها التهديد بالموت والفناء تظهر سيطرة الزمان النفسي على كثير من تعابير الشعراء الهذليين.

---

(١) معنى ذو ضهاءٍ: موضع دفن ابنه فيه وفي رواية (ضها). سَيْبَ: كثير. سامني المانِي: يعني الدهر أي دهري أراده مني وعرض ذلك عليَّ. غُزوتي: يريد الذي أغزو وأطلب. ((الشرح)): (١١٨١/٣).

أما الشاعر أبو ذؤيب فقد ذهب إلى تأمل الزمان في "عينيته" تأملاً يكرّس النظرة النفسية للزمان الذي يحمل في طياته التوجع والجزع، وعدم الاستقرار للكائنات الحية حين يقول[1]:

أمن المنون وريبها تتوجع	والدهر ليس بمعتب من يجزعُ
قالت أميمة مالجسمك شاحباً	منذ ابتذلت و مثل مالكَ ينفعُ
أم ما لجنبك لا يلائم مضجعا	إلاَّ أقض عليك ذاك المضجعُ
فاجبتها أن ما لجسمي أنه	أودى بني من البلاد وودعوا
أودى بني وأعقبوني حس ـــرة	بعد الرقـــاد و ع ـــبرة لا تق ـــلعُ

ففي هذا المشهد الحواري نجد الالتقاء بين المنون والدهر حيث يشكلان النهايات لكل الأحياء، ويجسدان العلاقة التي رسمها الشعراء الهذليون للزمان "الدهر" في ضوء التطرق للصراع الأبدي بين الحياة والموت.

وحضور الزمان في البيت الأول يحيلنا على الحوار الداخلي، إذ نجد أن الالتقاء بين المنون والدهر يحدث هزة نفسية وصادمة للمتلقي، فالبداية هنا تعد بمثابة المركز الذي يحدد النص ويوجهه.

فالشاعر يتعجب من هذه الذات التي تظهر الألم والحسرة لما ألمَّ بها من وقع المنون، وهي تدرك أن ذلك لا يغير من الأمر شيئًا، إلا أنه يظهر من تجلده أمام هذه الفاجعة، ويظهر أنه ثابت لا يتضعضع أمام الآخرين؛ حتى لا يُري الشامتين به حال الضعف والهزال.

يهتم بعض الشعراء الهذليين بالزمان عند إشارتهم للدهر في قصص الرثاء الاستطرادي، فيولونه عناية أكبر حتى تغدو هذه العناية تقليدًا فنيًّا يسري بين الشعراء، ويتشكّل في لازمة تتكرر عبر دواوينهم الشعري، فتصبح عبارة "الدهرُ لا يبقى على حدثانهِ" لازمة شعرية [2] لكل

---

(١) ((الشرح)): (١/٤).

(٢) انظر مثلاً: ((الأسلوبية والتقاليد الشعرية)). د.محمد أحمد بريري. ص(٣٩) ، و((بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين))، د. محمد خليل الخلايلة، ص: (٢٢٨).

بداية حكاية سردية توازي الحدث الرئيس. وفي ذلك يتناول أحد الباحثين اللازمة مشيرًا إلى أنَّ "الهذليين قد انشغلوا بفكرة مشتركة حفزهم إلى هذا التكرار الواضح، وهي فكرة المصير الحتمي الذي يجلبه الزمن"(١).

بهذه الإشارة التي تؤكد الارتباط بين الاستدعاء الزمني والتأمل في الصراع المتجدد بين الحياة والموت ندرك مدى حساسية الشاعر الهذلي إزاء الزمان في صورتيه الطبيعية والنفسية، مما عمَّق فكرة التكرار للزمان النفسي، وتكرار "الدهر والأيام" على وجه الخصوص بداية كل حكاية جديدة. وربما هذا الإحساس يعلي من شأن حضور الزمان في النتاج الشعري للهذليين الذي بات كاشفًا عن وعي الشعراء بالفعل الزمني في الأحياء، وكاشفًا عن هذه النظرة التي تخبيء تأملاً في الصراع بين الحياة والموت.

ويمكن أن نجعل هذه اللازمة الشعرية مدخلاً لقراء ة الزمان النفسي لدى بعض الشعراء الهذليين، إذ نلمس عبر هذه اللازمة سطوة الدهر لد يهم لاسيما في السياق الرثائي عندما يفجعهم الموت بأحد المقربِّين له م، كما يلحظ هنا العلاقة التي يجسدها الشاعر بين الزمان والحوار الشعري.

(١) ((الأسلوبية والتقاليد الشعرية)). ص: (٤٠).

وأما الزمان في الطلل فيعدُّ أهم التحولات زمنيًا كما يذكر ذلك بعض الباحثين[1]. إذ يرى الدكتور عبدالعزيز محمد شحادة أنَّ (الأطلال) تعدُّ تحولاً لزمان مباشر يتمثل في (الدهر/ الزمان) أو ما يندرج تحتهما، ويؤكد بأنَّ "معنى الزمن الراسخ في ذهن الجاهلي قد اتخذ صيغة مباشرة للتعبير عنه تتمثل في ألفاظه المباشرة (الزمن والزمان والدهر) وأن الشاعر عبّر عن هذا المعنى الأساسي في صور أخرى هي (الأطلال، والشيب ، والموت)"[2]. وبهذا الرأي الذي يؤكده الباحث يسعى إلى قول: إن الطلل أحد أهم التحولات الزمانية، دون الإشارة إلى نوعية الزمان المستعمل من قبل الشاعر ، فنرى بأنَّ الزمان المسيطر على هذه التحولات غالبًا ما يجيء كاشفًا عن رؤية الشاعر النفسي، وتكشف فكرة التحولات والانتقال من الحاضر إلى الماضي لتتبع أثر الزمان في الطلل، والارتداد إلى الوراء، عن جمالية حضور الزمن النفسي في ضوء ما يتيحه الحوار الشعري.

وفي المقدمة الطللية يرتبط الزمان بالمكان، من خلال الارتداد إلى زمن مضى يسعى الشاعر إلى الانطلاق فيه من اللحظة الحاضرة إلى مخاطبة المكان "الطلل" أو التحدث إلى المحبوبة؛ لذا نجد من يشير إلى " أنَّ الشعر العربي كما يفهم من اشتقاقه بدأ أول الأمر في صورة نجوى بين المرء ونفسه يترجم بها عن مشاعره، ويتغنى فيها بآماله، وآلامه وعواطفه ونزعاته كلما طال عليه الليل، أو امتد به الطريق، فيحيل تلك المشاعر والعواطف ألحانًا عذبة، وأغاريد شجية. وأي شيء أحب إلى نفسه وألصق بفؤاده من حبيبته يسترجع ذكرياته معها حلوها ومرها، أو يبثها هواه وشكواه ، إنْ قدر له أن يلقاها أو يلقى من يلقاها فإن حال الزمان بينهما فارتحلت عن ديارها على عادة البدو، لم يجد سوى الرَبع الخالي يروي أرضه بدموعه حينا، ويسأله عن

---

(١) راجع: كتاب ((الزمن في الشعر الجاهلي)). د. عبدالعزيز محمد شحادة. دار الكندي للنشر والتوزيع. الأردن. ١٩٩٥م. ص: (٧٨). وهناك وجهة نظر أخرى تتركز حول فكرة التحولات في العبور والانتقال؛ إذ يذكر صاحب كتاب ((الوشم في الشعر الجاهلي)). د. فايز القرعان. المؤسسة العربي للدراسات والنشر. بيروت.ط١، ١٩٩٨م، - وهو هنا يصدر عن رأي أستاذه الذي أشرف على رسالته ، ورسالة الدكتور (عبدالعزيز محمد شحادة) الدكتور عبدالقادر الرباعي- بأن الطلل يعد " نقطة عبور للزمان من الماضي إلى المستقبل". انظر الكتاب ص: (١٤٣). وإن كان الرأي الأخير يرى بفكرة الانتقال والعبور للزمن. إلا أنَّ كلا الرأيين واحد يدور حول فكرة التحول الزمني.

(٢) ((الزمن في الشعر الجاهلي)). د. عبدالعزيز محمد شحادة. ص: (٧٨).

الحبيبة الراحلة أحيانًا، ويتلمس في جوانبه موطئ أقدامها، ومضجع جنبها فإذا أعياه التمسها هناك، التمس صورتها في وجه القمر، وتسمّع حديثها في هديل الحمائم، وتنسم أنفاسها عند الأصائل والأسحار"(١). وفي ضوء ما تتيحه هذه الرؤية من أهمية إلتقاء الحوار الشعري بالزمان عبر الأطلال يمكننا أن نتتبع ذلك في ديوان الشعراء الهذليين.

والشعر الهذلي لا يخلو من ال نصوص الشعرية التي احتوت المقدمة الطللية بوصفها تحولاً زمنياً تتجلى فيها رؤية الشاعر حول الحياة والموت، كما أنها تبين عن فكرة الصراع بينهما؛ لذا فإنَّ التحول الزمني يعني الانتقال الذي يتأمل الشاعر فيه زمنين يترددان بين الماضي والحاضر، فعندما يتأمل الشاعر الزمن الماضي من خلال اللحظة الحاضرة؛ فإنه يعمد إلى الزمان النفسي أملاً في تأمل الفارق الزمني بين اللحظتين، واختزالاً للأحداث وتوظيفها عبر حضورها في الزمن. فتكون الأطلال بمثابة كشف الشاعر عن رؤيته حول ما يحيط به في عالمه الخاص. وتبدو رؤيته الذاتية للعالم المحيط به رؤية تشاؤمية هاربة من زمن إلى آخر.

فالحوار الشعري من خلال المقدمة الطللية يرصد التجليات الداخلية لذات الشاعر عبر الحوار الداخلي، فتكشف بعض النصوص الشعرية عن هذا الشعور، كما أنها تحاول أن تسجل هذا التحول الزمني بطريقة أو بأخرى.

وقد تناول الشعراء الهذليون المقدمة الطللية في العديد من النصوص الشعرية، ومن أبرزهم أبو ذؤيب الهذلي، حين قال(٢):

أساءَلْتَ رسمَ الدارِ أم لم تسائلِ — عن السَّكْنِ أم عن عهدهِ بالأوائلِ
عفَا غيرَ نؤي الدارِ ما إن تبينُهُ — وأقطاعِ طُفْيٍ قد عفَتْ في المعاقلِ
لمن طَلَلٌ بالمنتصى غيرُ حائلِ — عفا بعد عهد من قطارٍ ووابلِ

---

(١) ((الشعر العربي بين الجمود والتطور)). محمد عبدالعزيز الكفراوي. دار القلم. بيروت. د.ت. ص: (٣٤).

(٢) معنى كلمة السَّكْنِ: أهل الدار، سكانها. بالمنتصى: أعلى الواديين ويقال موضع. غير حائل: لم يمر عليها حول. الوابل: المطر الشديد الوقع. العظيم القطر. الطلل: شخص ما يبدو لك من المنزل، وشخص كل شيء "طلله". دعس: شدة الوطء، وهو تتابع الآثار. ومبــرك جامل: جماعة الأبل باركة في موضعها"المَبْرَك". عفا: درس وأنمحى. نؤي: حاجز يحفر حول البناء ليرد السيل. عوذ مطافل: العوذ جميعٌ وواحدها عائذ، وهي الحديثة العهد بالنتاج. ومطافل معها أولادها، والواحد مطفل. وأقطاع طفي: قطع من خوص المقل"سعف النخل" واحدتها طفية. المعاقل: جمع معقل وهو المنزل الذي نزلوه وحفظوا ما لهم فيه. ((الشرح)): (١/١٤٠).

عفا بعد عهد الحيِّ منهم وقد يُرَى   به دعسُ آثارٍ ومَبْرَكُ جاملِ
وإنَّ حديثًا منك لو تبذُلِينَهُ   جَنَى النحلِ في ألبَانِ عُوذٍ مطافلِ

يشير البغدادي في (خزانة الأدب) إلى حضور الحوار الشعري في هذه الأبيات حين تطرق إلى معنى المساءلة؛ بأنها مفاعلة تكون من اثنين، وهذا اتساع على عادتهم... وتقديره أساءَلْتَ رسمَ الدارِ عن السكْن أم عن عهده بالأوائل، أم لم تسائل، إذا جعلت عن السكن متعلقة بالفعل. خاطب نفسه على طريق التحزن والتوجع،... ويضيف أنَّ: السؤال عن السُّكن أنفسهم غير السؤال عن مدة العهد بهم، فلهذا فرَّق. والأوائل هم السكن، ولكن فخّم شأنهم بأن أعاد اسمهم الظاهر، و لم يقل عن عهده بهم [1].

يتجلى الحوار الداخلي في هذا النص من خلال التجريد، إذ أراد الشاعر سؤال الطلل – بوصفه مكانًا لا يزال يحتفظ بذكرى قديمة– عن أحبته الذين ذهبوا بفعل الزمان، فلو تتبعنا الألفاظ الدالة على الزمن كلفظتي: (عفا، والعهد) لوجدنا أن حضورها الزمني يأتي في سياق التحول الذي يشهده المكان. إذ إنَّ ما أصاب المكان من امحاء جاء مناقضًا لما كان عليه في عهد سابق، وبهذا نرى تجدد المقاومة المكانية في بعض الأشياء الكامنة في الطلل عبر: (نؤي الدار، ودعس آثار، ومبرك جامل)، هذه الأشياء الصامدة في وجه الزمان تكشف عن فاعلية العلاقة بين الحوار الشعري والزمان. إذ يؤكد أحد الباحثين بأنَّ ذات الشاعر هنا انقسمت إلى ذاتين: ذات متألمة وذات متخيلة، فبالتالي "يدور الحوار بين الذات المتألمة، والذات المتخيلة لتبوح الذات بما يدور في داخلها من أحاسيس، وتحدث المساءلة، فالمسؤول عنه تلك الحياة المندثرة التي انقضت بانقضاء الزمن الماضي، والسائل هي الذات التي أحست بمرارة الاندثار وحتمية الفناء"[2].

---

(١) ((خزانة الأدب)). عبدالقادر بن عمر البغدادي. قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: الدكتور محمد *نبيل طريفي*. دار الكتب العلمية. بيروت. ط: ١ /١٤١٨ هـ، (٥/٤٧٠).

(٢) ((بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين)). الدكتور محمد خليل الخلايلة. ص: (٢٦٢).

وبهذا يتجلى الحوار الداخلي عبر ما يتيحه النص من فاعلية الحضور الزماني المتمثل في المقطع الأول من القصيدة، حيث المساءلة التي يسائل فيها الشاعر الزمان؛ فكان الحوار متعالقًا مع ما يقدمه الزمان من فاعلية داخل النص الشعري.

وقد نجد بعض شعراء هذيل الذين سألوا الأطلال، وصوروا فاعلية الزمان في هذه الأمكنة التي اندثرت، وشكَّلَت تحولاً زمنيًا ينتقل من خلاله الشاعر عبر لحظتين زمانيتين من الحاضر إلى الماضي؛ يصدرون عن شعورٍ وأحاسيس ملؤها الأسى والحسرة على ما انفرط من الزمان. ومن هؤلاء الشعراء الشاعر عامر بن سدوس الخناعي حين تناول هذه الأطلال، وفق ما تتيحه من فاعلية زمانية، إذ يقول[1]:

ألم تسلُ عن ليلى وقد نَفِدَ العُمْرُ ... وأوحشَ من ليلى الموازجُ فالحضرُ
وقد هاجني منها بوعساءِ قرمدٍ ... وأجزاعِ ذي الَّلهباءِ من ـــزلةٌ قفرُ
يظلُّ بـــها الداعي الهديلِ كـــأَنَّهُ ... على الساقِ نشوانٌ تميلُ به الخَمْرُ
وإنْ تبكِ في رسمِ الديار فإنَّـــها ... ديارُ بني زيدٍ ، وهل عنهُمُ صَبْرُ ؟
فإنْ أُمسِ شيخًا بالرجيع ووِلْدَةً ... ويُصْبِحَ قومي دونَ دارِهِم مِصرُ
أُسَائلُ عنهُمْ كلَّما جاءَ راكبٌ ... مقيمًا بأملاحٍ كمَا رُبِطَ اليعرُ

الشاعر هنا يبتدئ بالتجريد المحض باعتباره حوارًا داخليًا يتركز حول المساءلة، من أجل التعبير عن حبه لليلى، ومن أجل تذكر حضورها في (الطلل/ المكان) الذي احتضنها في زمنٍ سابق، أما في الزمن الحالي (زمن الخطاب) فقد أصبح المكان فيه موحشًا بعد ليلى، فنجد الشاعر يعبّر بالاستفهام التعجبي؛ ليؤكد على استمرارية حبه لليلى، على الرغم من تقدمه في العمر، ومن ابتعادها عنه. وهذا ما يؤكده الشاعر في البيت الثاني حين يشير إلى تفاعله مع ذكراها التي أثارها مروره بالمكان.

---

(١) وهو عامر بن سدوس الخناعي. كان يعزى هو ورهطه إلى خزاعة. شاعر هذلي مقل. ومعنى كلمة الموازجُ والحضرُ ووعساءِ قرمد و ذي الَّلهباءِ: كلها مواضع. أجزاع: منعطف الوادي. اليعرُ: الجدي، أي أنا مقيم لا أبرح، كالجدي المربوط. ((الشرح)): (٨٢٧/٢). وتروى للبريق: (٧٤٨/٢). والأصح أنها لعامر بن سدوس حيث عزاها ابن جني له في كتابه ((التمام في تفسير أشعار هذيل)) ص: (١٣٢).

فلم يبقَ أمام الشاعر سوى العودة إلى الزمان الماضي ليسلوَ بهذه الذكرى الحميمية، فكأنَّ الحوار الداخلي أسهم في الكشف عن فاعلية الزمان النفسي داخل النص الشعري.

وبناء على ما تقدم نرى أنَّ بعض الشعراء الهذليين من خلال قصص الرثاء الاستطرادي يثيرون فكرة التغير والتحول الزمني عبر ما يتيحه الزمان النفسي الذي يتسع للقضايا الكبرى، ويعطي للشاعر الهامش الأكبر في إيراد رؤيته الفنية تجاه موضوعات مهمة تتصل بمصير الكائن الحيّ.

وتسيطر فكرة الدهر لدى الشعراء الهذليين باعتبارها تحولاً زمنيًا يتأمله الشاعر فيمن حوله من الكائنات؛ وليعيش حالة تأملية يتأمل فيها الصراع بين الحياة والموت عبر الانتقال من فاجعة الزمان الحاضر إلى الخشية مما يخبئه الزمن الآتي. والتحولات الزمنية في الشعر العربي القديم لا تقف عند موضوعات الرثاء فحسب، بل قد نراها تتجلى في موضوعات أخرى كالتحول الزمني المتمثل في الطلل.

إنَّ رؤية الشاعر الهذلي حول الزمان أصبحت تمثل إحساسًا مسيطرًا على كثير من مشاعره النفسية، فتشكَّلَت رؤيته حول ما يحيط به من عالم وفق هذا الاحساس المرهف بالزمان. والمخيف لكونهم لم يستطيعوا مواجهه ة القوة الغيبية المتمثلة في الدهر مباشرة، بل حاولوا تشكيل رؤية متقاربة حول هذا الزمان، فلجأوا إلى الزمان باعتباره تحولاً من زمن إلى زمنٍ آخر، وقد يكون انتقاليًا في الرثاء من حيث هو رؤية استباقية وتقدمية في تأمل الشاعر للزمان من الزمن الآني إلى الآتي والمستقبل، وقد يكون رؤيةً ارتداديةً في الطلل من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي.

والحوار الشعري هنا يشارك في رسم الصراع الداخلي لدى الشاعر الهذلي، ويرصد حركة الشخصية وتأملها داخل القصة الشعرية. فلو تتبعنا بعض النصوص الشعرية المتكئة على الحوار الداخلي مثلاً؛ لوجدنا أنَّ الحوار بها يكشف عن الصراع الداخلي الدائر في ذات الشخصية، ويسهم في تتبع الرؤية الزمانية داخل النص الشعري.

المبحث الثالث:

علاقة الحوار بالشخصية.

المبحث الثالث : علاقة الحوار بالشخصية.

مدخل:

جاء في لسان العرب أن مادة (ش خ ص) تعني الإنسان أو غيره ؛ لأنَّ الشخْصَ: "جماعةُ شخصِ الإنسان وغيره، مذكر، والجمع أشخاص وشخوص وشِخاص.. . والشخص: سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد... والشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص"[١]. يرتبط مفهوم الشخص في المعجم اللغوي بالإنسان وغيره ممن يقوم مقامه من حيث الارتباط بجسمٍ ما ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يرتبط بالرؤية والنظر؛ لذا يمكننا أن نشير إلى حضور أمرين في المفهوم: أحدهما معنى التجسيد، والآخر: فاعلية الرؤية المصاحبة لهذا الجسد أو ذلك الشخص.

ومفردة (الشخصيةُ) مُحْدَثَةٌ كما جاءت في المعجم الوسيط؛ إذ تعني "صفات تميز الشخص من غيره. ويقال: فلانٌ ذو شخصية قوية: ذو صفات متميزة وإرادة وكيانٍ مستقل"[٢]. وبهذا المفهوم الذي يُعدُّ تطورًا في تعريف الشخص لكونه اهتم بالصفة الملازمة للإنسان، ولاستقلاله بالكيان الذي يميزه عن الآخرين، يمكننا الانطلاق في تعريف الشخصية الفنية داخل العمل القصصي من هذا المنطلق.

فالشخصية تعتبر عنصرًا مهمًا من عناصر العمل القصصي؛ بل العنصر البنائي الأوحد الذي يشكل بقية العناصر البنائية في القصة، ومن خلال الدور الذي تقوم به الشخصيات وما يرتبط بها من أفعال داخل القصة تتكون العلاقات السردية، إذ تمثل الشخصية "العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية

---

(١) ((لسان العرب)): (٧/٤٥).

(٢) المعجم الوسيط. مجمع اللغة العربية. مصر. ص: (٤٧٥).

الضرورية"[1]. ولعلَّ هذا التواصل -عبر العلاقات بين الشخصية والعناصر الأخرى- قد أثمر عن أدوار أصبحت مثار اهتمام كثير من النقاد في العصر الحديث ممن تناولوا الشخصية القصصية بالدرس والبحث الأدبيّين، إذ تولدت آراء تميز الشخصية، عن المؤلف، وعن البطل، وآراء تخلط بين هذه الأدوار. ومن هذه الآراء التي تخلط بين مفهومي (البطل/ وشخصية الشاعر) ما نجده لدى الدكتورة مي خليف التي ترى أنَّ مفهوم البطل معادل للشخصية [2]، وانطلاقًا من هذا يمكننا أن نبين بعض أدوار الشخصية القصصية داخل العمل القصصي.

ودور الشخصية داخل القصة الشعرية غالبًا ما يقوم بأدا ئها إما إنسان (مدار البحث) أو حيوان أو أشياء أخرى كالقوس أو السيف أو الدار، أوما يجيء في مقام الشخصية ويسدُّ مسدَّها، ومن هذه الأدوار مثلاً:

١- دور الشاعر:

وأقصد بالشاعر هنا باعتباره مؤلِّفًا للقصيدة أو القصة الشعرية، والذي يمكنه القيام بدور البطل أو إحدى الشخصيات من خلال ما يورده داخل العمل القصصي ؛ لأنه هو من يحمل الشخصية الرئيسة، ومن ينسب له العمل الفني. لذا فإنَّ دوره يبرز هنا بكونه مؤلفًا للنص الشعري. وهذا لا يمنع من حضوره في النص الشعري بوصفه ساردًا أو راويًا أو بطلاً، ولكن مع ملاحظة وجوده وحركته داخل النص الشعري.

٢- دور البطل:

أما دور البطل فيتصل بمعنى البطولة أي الشجاعة والتفرد، والذي يتمتع بالمواجهة والصراع؛ لذا نجد أنَّ المفهوم اتصل بالشخصية من خلال تسرب هذا الفهم عبر العصور التاريخية؛ حين جاء دور البطل رئيسًا في العمل القصصي. وبهذا المنطلق يمكننا أن نلحظ "أنَّ مفهوم البطل صار مختلفًا عن مفهوم الشخصية فيما بعد، بوصف البطل معطى وصفيًا

---

(١) ((بنية الشكل الروائي)). حسن بحراوي. المركز الثقافي العربي. المغرب. ط/١٩٩٠م. ص: (٢٠).

(٢) انظر فصل "الشخصية" من كتاب: ((العناصر القصصية في الشعر الجاهلي)). ص: (٢٧).

للشخصية، لكنه ليس هو الشخصية دائمًا" [1]؛ لأنَّ البطولة قد تنبثق عن شخصيات ثانوية داخل القصة الشعرية كما ستبين الدراسة لاحقًا.

٣- دور الشخصيات الأخرى:

بعد أن تعرفنا على الشاعر وحضوره باعتباره مؤلفًا وشخصيةً ثابتة في أغلب النصوص الشعرية القديمة. وعلى البطل بوصفه أبرز الشخصيات في القصة الشعرية؛ تظهر لنا شخصيات أخرى؛ كالشخصيات الثانوية: المرأة، الرجل، الأطفال... إلخ. حيث تمثل هذه الشخصيات أصواتًا أخرى مغايرة للشخصية الرئيسة داخل النص الشعري.

هذه أهم الأدوار التي ته بالشخصية القصصية في الشعر العربي، ولعل هذا يقودنا إلى تتبع العلاقات بين الشخصيات من خلال ما يتيحه الحوار في الكشف عن نفسية الشعراء حول ما يحملونه من أقوال وآراء تجاه الشخصيات الأخرى داخل العمل الإبداعي؛ لأن علاقة الشخصية بالحوار الشعري تعدُّ أبرز العلاقات السردية التي تسهم في رفد القصة، وتميط اللثام عمَّا تضمره الشخصيات من أقوال داخل النص.

بهذا نجد أنَّ هذه الأدوار تشكل أصواتًا متعددة في كثير من النصوص الشعرية، فنرى بعض الشعراء يبنون نصوصهم على نمط الحوار الخارجي ، بينما نرى بعضهم يبنونها على أسلوب الحوار الداخلي.

وبناء على هذا فإنَّ تقسيم الحوار الشعري من خلال هذا المبحث سيكون تقسيما يقوم على: الحوار الخارجي والحوار الداخلي بحسب العلاقة القائمة بين الشخصيات ، كما أنَّ التقاء هذه الشخصيات عبر التواصل الحواري مع شخصيات أخرى في النص يفتح المجال إلى تأمل رؤية الشاعر إلى هذه الشخصية. فتتحدد بعد ذلك نقاط الالتقاء أو الافتراق عبر العلاقة السردية القائمة بين الحوار الشعري والشخصية. ولعل هذا التقسيم لدراسة الحوار الشعري في النص العربي القديم يوضح العلاقة بين الشخصية والحوار باعتبار أنَّ الشخصية هي الـــمُنْتِجُ

---

(١) ((الشخصية في قصص الأمثال العربية)) (دراسة نقدية) إعداد: ناصر بن صالح الحجيلان. رسالة ماجستير. جامعة الملك سعود، قسم اللغة العربية وآدابها. عام ١٤١٩هـــ. ص: (١٤).

الأول لُّغة الشعرية، والأداة الحقيقية التي تقوم بنقل الأقوال أو حكايتها عبر ما يتيحه العمل الفني من هامش في إيصال هذه الأقوال؛ لذا ستكتفي الدراسة بتتبع العلاقات السردية لِلشخصيات الفنية داخل النص الشعري لدى الهذليين عبر الوصف والتحليل لبعض النماذج الشعرية.

المطلب الأول: الحوار الخارجي.

الحوار الخارجي في الشعر أسلوب "يقوم أساساً على ظهور أصوات (أو صوتين على أقل تقدير) لأشخاص مختلفين" [(١)]، وبهذا التعريف الذي ساقه الدكتور عزالدين إسماعيل نجد أنه يتركز حول الحوار المباشر (الخارجي) بين الشخصيات، فيما يؤكد أحد الباحثين بأنَّ الحوار الخارجي"حديث شعري، يتناول موضوعات شتّى، للوصول إلى هدف معين، يدور بين طرفين أو أكثر في النص الواحد، سواء كان هذا النص قصيدة أم مقطوعة أم بيتاً واحداً" [(٢)]. والحوار الخارجي بهذه الرؤية يكون في إطار القصة راسمًا للشخصيات، وكاشفًا عن وجود علاقة أفقية بين الشخصيات من خلال وجودها داخل العمل الفني، لذا يمكننا من هذا المنطلق أن نبحث عن الحوار الخارجي عبر أساليبه القولية الموجودة في الشعر الهذلي؛ لكونها تصب في دائرة التواصل الخارجي.

وبناء على ما تقدم فإنَّ الحوار الخارجي هو مجموعة الأقوال التي تدار من قبل الشاعر في القصة على ألسنة الشخصيات القصصية وفق الاتصال الخارجي لها، لذا فإن الحوار الخارجي يحقق الفعل الدائري بين الشخصيات.

يُعَدُّ الحوار الخارجي الأبرز حضورًا في الشعر العربي القديم، ومن أساليبه القولية (أسلوب قال وقلت) الذي يعد الأكثرُ تمثيلاً للحوار الخارجي . وربما أول من أشار إليه من الباحثين العرب الدكتور عزالدين إسماعيل، حيث ارتأى بأن الشاعر العربي القديم (يروِي) الحوار القصصي وفق هذا الأسلوب؛ لذا فإنَّ الشاعر بهذا يبتعد عن التجسيم الدرامي ويقترب من السرد القصصي [(٣)]، وفي الحقيقة بعد التأمل في العديد من ال نصوص الشعرية لدى الشعراء الهذليين نجد أن الحضور السردي بوصفه وظيفة للحوار الشعري يفوق بكثير الوظيفة الدرامية.

---

(١) ((الشعر العربي المعاصر))، الدكتور عز الدين إسماعيل، ص: (٢٩٨).

(٢) ((الحوار في الشعر العربي...))، عبدالرحمن الفايز، ص: (٦).

(٣) ((الشعر العربي المعاصر))، الدكتور عز الدين إسماعيل، ص: (٢٩٨).

وعندما يُذْكَرُ الحوار القصصي في النص الأدبي يتبادر إلى الذهن مباشرة هذا الأسلوب، الذي ينتشر في النصوص الشعرية القديمة، ويمتدُّ إلى كثير من الأحداث الواقعية والخيالية، إلا أنَّ بروزه قد يتجلى في الجانب الواقعي بكثرة؛ ولعل تبرير هذا الحضور وكثرة تداوله يفسر حرص الشعراء القدامى على كسر حاجز الغنائية بموضوعية الأقوال الصادرة عن الشخصيات داخل القصة الشعرية، وبهذا فإنَّ الموضوعية تتركز من خلال الشخصيات حين تعرض أقوالها داخل النص الشعري، وانطلاقًا من هذا فإنه يمكننا تأمل أسلوب (قال وقلت) وفق ما نحن بصدده من تحليل بعض النماذج الشعرية لدى الشعراء الهذليين.

وربما يظهر انتشار هذا الأسلوب لدى الشعراء الصعاليك . وبالنظر إلى شعر صعاليك هذيل وتأمل قصصهم الحربية، وما سجلوه في قصص الفرار والإغارة؛ نجد أنهم لجأوا إلى الحوار الخارجي المتمثل في أسلوب (قال وقلت)، إذ يمثل الحضور الأكثر في نتاجهم الشعري، وفي النص الهذلي على وجه العموم. ومن أمثلة هذا الأسلوب ما نجده في نصٍّ قيس بن العيزارة الهذلي حين فــرَّ من فهم (قوم تأبط شرًا)، إذ قال(1):

لعمرُك أنسى روعتي يوم أقتدٍ	وهل تَتْرُكَنْ نفس الأسيرِ الروائعُ
غداةَ تنادوا ثُمَّ قاموا وأجمعوا	بقتليَ سُلْكَى ليسَ فيها تنازُعُ
وقالوا عدوٌ مُسرِفٌ في دمائكم	وهَاجٍ لأعراضِ العشيرة قاطعُ
فَسَكَّنْتُهُم بالقولِ حتى كأنهم	بواقِرُ جُلْحٌ أسْكَنَتْهَا المَرَاتعُ
فقلتُ لهم شاءٌ رغيبٌ وجامِلٌ	فكلُكُمُ من ذلكَ المالِ شَابِعُ
وقالوا لنا البلهاءُ أوَّلَ سُؤْلَةٍ	وأعراسُها واللهُ عنِّي يدافعُ
وقد أَمرَتْ بي ربتي أمُّ جُنْدَبٍ	لأُقتلَ لا يسمعْ بذلك سامعُ
تقولُ اقتلوا قيسًا وحزُّوا لسانَهُ	بحسبهم أن يقطعَ الرأسَ قاطعُ
ويأمُرُ بـي شَــعْلٌ لأُقتلَ مُقْتلاً	فقلتُ لشعلٍ بئسَ ما أنتَ شافعُ

(1) ((الشرح)): (٥٨٩/٢).

وفي هذه القصة يلجأ قيس بن العيزارة إلى الحوار الخارجي عبر أسلوب "قال وقلت"؛ ليصور للمتلقي لحظة وقوعه في الأسر، ومن ثم فراره من قوم العدو "بنو فهم" حين أقتِيد إلى منازلهم في إحدى الغارات التي كانت بين القبيلتين، وكان ذلك في يوم" أقتدٍ". وبهذه الأحداث التي سجلها الشاعر نلمس الحضور الجمعي منذ البدء حين قالوا:

وقالوا عدوٌ مُســـرِفٌ في دمائكم   وهَاجٍ لأعراضِ العـــشيرة قاطعُ

فالحوار الخارجي هنا كشف عن الحضور الجمعي مقابل الحضور الفردي "البطولي" الذي مثله الشاعر. وحين نتأمل هذا التقابل والمواجهة ندرك ما يتمتع به الشاعر من إدارته للحوار القصصي، والتغلغل في المفرد ات المؤثرة داخل الحوار الذي دار بين القوم وبينه ، كما أنَّ اللغة الحوارية أسهمت في تشكيل دلالة قوية لتصوير الحال التي كانوا عليها في المشهد . وبهذا القول الذي يحدد معالم خطورة الأسر في النص، نجد أن من المؤلم في الصورة ما انبثق عنها من تلهف العدو على أسر الشاعر، الذي أخذ يُسَّكِّنَهم، ويعرض المال عليهم حدَّ الشبع حين ردَّ بقوله:

فَسَكَّنْتُهُم بالقـــولِ حتى كأنهم   بواقِرُ جُلْحٌ أسْـــكَنَتْهَا المَـــرَاتعُ
فقلتُ لهم شـــاءٌ رغيبٌ وجامِلٌ   فكلُكُمُ من ذلكَ المـــالِ شَـــابِعُ

وعبر الحوار الدائر بين الشاعر والفهميين نتساءل عن صعلكة الهذليين التي تتجدد في صور مختلفة، فصعاليك هذيل يفخرون بالصعلكة، كما هو الحال مع مجتمعهم، إلى درجة أن الصعلوك منهم يملك المال الوفير الذي يشبع به العدو، أم هي حيلة النجاة من الموت ؟ وإن كان الأمر كذلك لماذا سأل الفهميون الشاعر "البلهاء" و(أعراسها) أي الناقة وأولادها؟.

كل هذه الأسئلة تتردد عبر هذا الحوار الشعري، فيأتي صوت العدو حاملاً الإجهاز على الهذلي، إذ تأمر أم جندب – امرأة تأبط شرا – بقتله، وهو الأمر الذي يضيفه تأبط شرا مرة أخرى باختيار قتله شفعًا؛ لأنه قال بقتله مرتين، وهذا ما يظهره قول الشاعر: "فقـــلتُ لشعلٍ بئسَ ما أنتَ شافعُ" و (شعلٌ) لقب لتأبط شرا، فحين لم يُجْدِ التفاوض إلى فكاك الشاعر من الأسر لجأ قيس بن العيزارة إلى الهجوم اللفظي:

وقد أَمــرَتْ بي ربتي أمُّ جُـــنْدَبٍ   لأُقَتلَ لا يسمـــعْ بذلك سَـــامِعُ

تقـــولُ اقتلوا قيسًا وحزُّوا لسَـــانَهُ　　بِـــحَسْبِهم أنْ يقطعَ الرأسَ قاطِعُ
ويأمُرُ بي شَعْــلٌ لأُقــتلَ مُــقْتلاً　　فقـــلتُ لشعلٍ بئسَ ما أنتَ شَافِعُ

ومن خلال هذا الحوار الخارجي القائم على المراجعة في الكلام بين الشخصيات القصصية، وطريقة التفاوض التي دارت بين القوم والشاعر تظهر دائرية الحوار القصصي حيث تتكشف الصورة عن أمرين تظهرهما الشخصيات: الأمر الأول البشاعة في طلب قتل الهذلي من قبل الأعداء، والثاني سهولة الإقناع التي يتمتع بها (الشاعر/البطل)، ولكن الأمر الأول يسيطر على الشاعر وعلى المشهد العام للقصة الشعرية. إلا أنَّ هناك طرفًا ثالثًا في تشكيل الحوار القصصي بعد أنْ بَلَغَ بالشاعر ما بَلَغَهُ من اليأس المخيف من قبيلته، هذا الطرف يتمثل في النساء، فيحضر الصوت الأنثوي في النص؛ ليعبِّرَ عن أهمية حضور شخصية البطل، والاهتمام به، وفي ذلك يقول:

وقالَ نساءٌ لـو قتلتَ لسَـــاءَنَا　　سِوَاكنَّ ذو الشجوِ الذي أنَا فَاجِعُ
رجالٌ ونسوانٌ بأكـــنَافِ رَايـةٍ　　إلى حُثُنٍ تلكَ الـــعُيونُ الـــدَوَامِعُ
ستنصرُني أَفـنْاءُ عَمْرٍو وكَـــاهِلٍ　　إذا مَا غَزَا مِنْهُم مَـــطِّيٌّ وعَـــاوِعُ

ومن ذلك ما سجله الشاعر أبو خراش الهذلي في حواره مع امرأته حين أراد منها قسمة الهدية، وبذلها دون أن تدخر شيئا للغد (١):

لقد علمت أمُّ الأديبرِ أنني　　أقول لها هَدِّي ولا تذخري لحمي
فإنَّ غداً إنْ لا نجد بعضَ زادنا　　نُفِئْ لكِ زاداً أو نعدِّكِ بالأَزْمِ
إذا هِيَ حَنَّتْ للهوى حنَّ جوفها　　كجوفِ البعير قلبها غير ذي عزمِ
فلا وأبيكِ الخيْرِ لا تَجدِينَهُ　　جَمِيلَ الغِنىَ ولا صَبُوراً على العُدْمِ
ولا بطلاً إذا الكُمَاةُ تزيَّنوا　　لَدَى غَمَرَاتِ الموتِ بالحالِكِ الفَدْمِ
أبعد بلائي ضَلَّت البيتَ من عَمىً　　تحبُّ فراقي أو يَحِلُّ لها شتمي

(١) أبو خراش: اسمه خويلد بن مرة، أحد بني قِرْد عمرو بن معاوية بن سعد بن هذيل. (شاعر مخضرم)، أدرك الجاهلية والإسلام. من شعراء هذيل الفصحاء والفحول. وقد كان من العدائين الذين يسبقون الخيل. ويفتكون في الجاهلية. ولكنه عَدِلَ عن ذلك بعد دخوله الإسلام. وقد أسلم وهو شيخٌ مسنٌّ، فحسن إسلامه. ومات في زمن عمر بن الخطاب على أثر نهشة حية له. ((كتاب الأغاني)) لأبي فرج الأصفهاني. (١٤٧/٢١). انظر: ((الشرح)): (١١٩٨/٣).

وإني لأَثْوِى الجوعَ حتى يَمَلَّنِي		فَيَذْهَبَ لم يُدْنِسْ ثيابي ولا جرمي
وَأَغْتَبِقُ الماء القَرَاحَ فأنتهي		إذا الزادُ أَمْسَي للمُزَلَّجِ ذا طعم
تقولُ فلو لا أنتَ أنكِحْتُ سيداً		أُزفُّ إليه أو حُمِلْتُ على قرم
لعمري لقد مُلِّكْتِ أَمْرَكِ حقبةً		زَمَاناً فَهَلاَّ مِسْتِ في العَقْمِ والرَّقم
فجاءتْ كخاصي العَيرِ لم تحلَ جاجةً		ولا عاجَةً منها تلوحُ على وَشْمِ
أفاطِمَ إني أسبقُ الحتفَ مقبلاً		وأتركُ قِرْني في المزاحِفِ يستدمي
وليلَةِ دَجْنٍ من جُمَادَى سريتُهَا		إذا مَا استهلَّتْ وهي ساجيةٌ تَهمِي
وشوطِ فضاحِ قد شهدتُ مشايحاً		لأدركَ ذحلاً أو أُشِفَ على غُنْمِ

يسجل (الشاعر/البطل) هنا في حواره مع (امرأته) حديثًا دار بينهما حينما أراد أن يقاسمها هدية كانت تملكها، وشَعَرَ بأنـــها تهينه بعد أن امتنعت عن فعل ما طلبه منها؛ إلاَّ أنَّ هذا الشعور –الذي سيسهم في بناء الوظيفة السردية للحوار – يتصاعد إلى أن أسمعنا الشاعر صوتها عبر قولها:

تقولُ فلو لا أنتَ أنكِحْتُ ســيداً		أُزفُّ إليه أو حُمِلْتُ على قـــــرم

فكان هذا القول قاصمة الظهر للشاعر الذي شرع في الافتخار الذاتي بعد هذا القول، ولعل الشاعر من خلال هذا الأسلوب أراد أن يكشف عن الشخصيات، ويميط عنها اللثام عبر ما يورده من صور شعرية، وعبر ما يأتي وفق هذا الأسلوب الحواري.

فالإحساس بما حدث من المرأة قد استحث الشاعر نحو الفخر، إذ أخذَ يعتز بشجاعته وكرمه، وقوة صبره، إلى أن وصل به الأمر في الاعتراف لها عبر سخرية لاذعة "أنها مُلِّكْت أَمْرَها" حـــقبةً من الزمن، فلجأ إلى هذا الأسلوب الحواري؛ لتحقيق الاعتزاز والافتخار بالذات أمام موقف امرأته (العاذلة)، وكأنّه ينتصر بفعله وشجاعته، وطريقته التي يعيشها بوصفه صعلوكًا على كثير مما يقال فيه؛ لأنه يمتلك رؤية يريد توصيلها للمجتمع ولامرأته، قد تختلف عن السائد العام في المجتمع الذي كان يعيشه.

وبهذا فإنَّ القصة الشعرية هنا قد كشفت عن بعض رؤية الصعاليك تجاه مجتمعهم الذي يحيط بهم، ولعل هذه الرؤية ما كان للشاعر أن يبرزها لولا البحث عن وسيط يتمثل في الحوار بين شخصيتين، وهذا الوسيط يكشف عن حضور الحوار من خلال التواصل بين الشخصيات، إذ نرى تعدد الضمائر في النص الشعري يسهم في رفد الحوار الشعري والتقاء الشخصيات، فأصبح في تعدد الضمائر وحضورها داعم لهذا الشعور الصعب الذي تملّك الشاعر بعد قولها المستفز: "فلو لا أنتَ أنكِحْتُ ســيدًا"؛ إذ إنه عزّز لديه الإكثار من ضمير (الأنا) مقابل ضمير الغائب "إذ هِيَ حَنَّتْ... فجاءتْ"، و بهذا الحضور لضمير المخاطب "فــلا وأبيكِ"، و وصولاً للنداء "أفاطمَ" نرى محاولة (الشاعر/البطل) في إظهار عيوب الشخصية المقابلة له، وإظهار سلبياتها، وفي المقابل حاول أن يعزز الدور الإيجابي لصورة البطل داخل النص الشعري.

ومن الحوار الخارجي ما أورده أبوذؤيب حول قصة الفتى الخثمي من هذيل، حين أسره الفهميون، وأردوه قتيلاً؛ فحينها عرض الشاعر حكايته عندما بلغه خبر قتله، إذ قال[1]:

لعمــرك والمنايا غــالباتٌ ... لــكلِّ بني أبٍ منها ذنــوبُ
لقد لاقى المَطِيَّ بنجدِ عُــفْرٍ ... حديثٌ إنْ عجبتَ له عجيبُ
أرقتُ لذكره من غيرِ نــوبٍ ... كــما يهتاجُ مــوشيٌّ نقيبُ
ســبيٌّ مِــنْ يَـرَاعتهِ نَفَــاهُ ... أتــيٌّ مــدَّهُ صُحَرٌ ولــوبُ
إذا نزلتْ ســراةُ بني عديٍّ ... فسائل كيف ماصَعَهُم حبيبُ
يقولوا قد رأينا خيرَ طِــرفٍ ... بزقيةَ لا يــهدُّ ولا يــخيبُ
دعاه صاحباه حين شــالتْ ... نعــامتهم وقد حُفِزَ القلوبُ
مَــرَدٌّ قد يرى ما كان منهُ ... ولــكن إنَّما يُدعــى النجيبُ
فألقى غِــمدهُ وهوى إليهم ... كما تنقــضُّ خــائتةٌ طلوبُ
موفَّقةَ القــوادمِ والــذُّنابَى ... كأنَّ سَرَاتــها اللَّبنُ الحــليبُ
نــهاهمُ ثابتٌ عنهُ فقــالوا ... تُعَنِّفُنَا المــعاشرُ لــو يؤوبُ
على أنَّ الفتَى الخثمــيَّ سلَّى ... بنصلِ السيفِ غيبةَ مَنْ يَغِيبُ
وقال تعلَّمُوا أنْ لا صــريخٌ ... فَأُسمِعَهُ ولا مَنْجًى قــريبُ

---

(١) ((الشرح)): (١٠٤/١).

فالحوار الشعري عبر القصيدة السابقة يكشف عن مدى تفكير الراوي وعلاقاته بالشخصيات القصصية، فنجد أنه يظهر سلبيات الأعداء ويبرز من الصورة الإيجابية المتمثلة في الفتى الهذلي، إذ يقرر منذ البدء حين لجأ إلى اللازمة الشعرية "لعمركَ والمنايا غالباتٌ"، فنراه يتعاطف كثيرًا مع الشخصية المركزية، ويهتم بها، ويحيطها برسم يليق بها، ويعلي من شأنها؛ وهذا طبعي بسبب الانتماء.

فحين بلغه خبر الفتى الهذلي عندما لاقى المطي (الرجال) بنجد عفرٍ، وأردوه قتيلاً، نقف على تعدد في الأصوات بين (صوت الشاعر/ الرواي) و(صوت الأعداء) و(صوت البطل)، وقد حاول الشاعر أن يداخل بين هذه الأصوات، ويلجأ إلى الحوار الخارجي عبر شخصياتها في الحكاية من أجل أن يرسم للمتلقي صورًا سلبية وإيجابية، فصورة الأعداء صورة سلبية، إلا أنها لا تغرق في سلبيتها؛ لأنَّ العدو قد تمثل في حرصه على الظفر بالفتى الهذلي، وإرادة قتله، ومما يكسر حدة السلبية لصورة العدو أنَّ (تأبط شرا) نهى قومه عن قتله، فكأنه بهذا الفعل يمهد لصورة البطل في الحكاية حين يرسمها الشاعر في صورة إيجابية طالما هو المصدر لها.

فتبدو رؤية الشاعر للبطل رؤية إيجابية عبر ما ذكره من صفات له، تصب في دائرة الفخر بشجاعته، والاعتناء بما أقدم عليه، فهو الذي هجمَ على الفهميين دون تراجع في خوف، وهو الشجاع الذي لا يتردد في المواجهة ، وهو مَن جالدهم بسيفه ، وهو النجيب المَرَدُّ الذي لا يتقهقر أو يتراجع للوراء. كل هذه الصور وما تحمله تثري الحوار، وتثري من حركة الشخصيات داخل القصة، وبذلك نرى أنها تسهم في الالتقاء بين الشخصية والحوار الشعري.

ومما يتصل بالحوار الخارجي، ويندرج تحته، شعر النقائض، الحاضر في ديوان الهذليين من حيث بنائه المتسق وفق حوار يدور بين شخصين أو أكثر ، فيدحض الشاعر مقولة الشاعر الآخر، ولربما نجد أنَّ هذه الظاهرة تمتد إلى التداول الثلاثي بين شعراء ثلاثة، ويظل الحوار دائرًا بينهم للوصول إلى ما يبتغيه كل شاعر من الآخر[1].

وربما أول ما يسترعي النظر في نقائض الهذليين أنها تتصل بالحوار الشعري، إذ يبين طرق تفكير الشاعر في رد الأقوال أو الأفكار السابقة التي يريد نقضها أمام الشاعر الآخر، ولعلها تظهر من سمات الشخصيات، وما تحتويه من صورٍ داخل نصوصها الشعرية.

وقد نجد أنَّ النقائض في الشعر الهذلي تمتد منذ العصر الجاهلي حتى العصر الأموي، وهذا الامتداد التأريخي حافظ على اللغة الشعرية المتداولة في هذا الفن لدى الهذليين، ولو أنَّا تتبعنا النقائض في ديوانهم؛ لوجدناها تبرز الحوار الشعري في ظل ما تتيحه الشخصيات من أساليب قولية متنوعة: كالسخرية والاستهزاء والتحذير... إلخ. وعلى الرغم من هذا التنوع في نماذج الحوار؛ إلاَّ أني سأكتفي بنموذجين هما الأبرز لدى الهذليين؛ لنقف على مسألة ارتباط الحوار الشعري بالشخصية، ومن ثم نبرز بعضًا من العلاقات القائمة في ضوء هذا الارتباط.

---

(١) تناول هذه الظاهرة كل من الدكتور أحمد كمال زكي في كتابه ((شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي)) في سياق حديثه عن الهجاء. ص: (١٦٦) وما بعدها، وتوسع الدكتور إسماعيل داود محمد النتشة في كتابه عن هذه الظاهرة؛ وانتهى إلى أن الهذليين هم الأساتذة الذين أسسوا دعائم هذا الفن، وأقاموا بنيانه. وتطرق في دراسته إلى صور ونقائض متعددة... انظر: ((أشعار هذيل وأثرها في محيط الأدب العربي)): (٢٢٤/٢) وما بعدها. كما أشار لها الدكتور إياد عبدالمجيد إبراهيم إلى مسألة تشكلها في شعر هذيل حيث تكون وسيلة لرد الحجة ومناهضة الدواعي وإبطال الادعاءات و إثبات الحق، وأضاف إلى أنها –النقائض– تكشف عن قدرة الشاعر الهذلي وتعبيره عن الحياة الجدلية. انظر ((البناء الفني في شعر الهذليين)) ص: (١٣٣).

وبهذا نجد أن الباحثين السابقين لم يتطرقوا إلى مسألة الحوار بوصفه الوسيلة الكاشفة عن مكنونات الشخصية وطرق تفكيرها. لذلك يمكننا التواصل مع ما طرحه الباحثون قبلنا ولكن في ضوء ارتباط الحوار بالشخصية من خلال البحث في حوار النقائض الشخصية بين شعراء هذيل، وحوار بعض الشعراء الهذليين مع القبائل الأخرى.

ومن النقائض التي تبرز التقاء الحوار بالشخصية ما دار بين أبي ذؤيب وابن عمه خالد بن زهير في الجاهلية[(١)]، فقال أبو ذؤيب بعد أن بلغه مقولة خالد بن زهير[(٢)]:

ما حُمِّلَ البختيُّ عام غيارهِ ... عليهِ الوسوقُ بُرُّهَا و شعيرُهَا

أتى قريةً كانت كثيرًا طعامها ... كرفغِ الترابِ كلُّ شيءٍ يميرُهَا

فقيلَ تحمَّلْ فوقَ طوقكَ إنها ... مُطَبَّعةٌ مَنْ يأتِها لا يَضِيرُهَا

بأثقلَ مما كنت حَمَّلتُ خالدًا ... وبعضُ أمَاناتِ الرجالِ غُرُورُهَا

ولو أنني حَمَّلتُهُ البُزْلَ ما مشتْ ... به البُزلُ حتى تتلئبَّ صُدورُهَا

خلِيلِي الذي دلَّى لغيٍّ خليلتي ... جِهَارًا فكلاًّ قد أصابَ عرورُهَا

وعبر هذا النص يشير أبوذؤيب إلى قصته مع خالد بن زهير وأم عمرو، إذ يشير منذ البدء إلى فعل هذه الشخصيات في القصة بأسلوب فني غير مباشر، ومن خلال هذه العلاقة نجد في هذا الوصف للـــ (البختي) وما حُمِّلَ عام غياره من أمتعة وطعام كثير ؛ بإنه ليس إلا إشارة إلى خالد بن زهير، فحين قيلَ له - أي البختي- تحمّلْ فوق طاقتك فإنَّ القرية مليئة لا يضيرها من يأتها بالخيرات، وعبر هذا الصوت المجهول (الحيادي) تتضح مصداقية الرؤية في السعي إلى إدانة

---

(١) القصة تدور هنا حول أبي ذؤيب وخالد بن زهير الهذلي. يقال أن أبا ذؤيب كان يبعث خالدا بن زهير ابن عمه [ويقال ابن أخته] إلى امرأة كان يختلف إليها تدعى أم عمرو، وأبو ذؤيب قد أخذها من رجل يقال له عويمر أو عامر بن مالك، فأرادت الغلام على نفسه فأبى ذلك حينا وقال: أخشى أن يبلغ أبا ذؤيب. ثم طاوعها، فقالت ما يراك إلا الكواكب، فلما رجع إلى أبي ذؤيب قال: والله إني لأجد ريح أمِّ عمرو منك!

ثم جعل لا يأتيه إلا استراب به، فقال خالد بن زهير -حسب رواية الأصمعي-:

يا قوم ما بالُ أبي ذؤيبِ
يمسُّ رأسي ويشمُّ ثوبي
كأنني أتوته بريبِ

فالشاعر هنا يتجه إلى (القوم) يخاطبهم مستفسرًا عن صنيع أبي ذؤيب به حين يمسُّ رأسه ويشمُّ ثوبه؛ بحثًا عن ريح (أم عمرو) مرتابًا من هذه الخيانة؛ ويبدو أنَّ الشطر الأخير كان المحفز لأبي ذؤيب في الابتداء فيما دار بينهما من نقائض. ((الشرح)): (٢٠٧/١).

(٢) معنى البختيُّ: البعير. غياره: الغيار المَيرة. أي يميرهم. الوسوقُ: الطعام. كرفغِ: قيل الكثير وقيل اللين السهل. يميرُهَا: من المَيرة توزيع الأطعمة على الناس. مُطَبَّعةٌ : مليئة. غُرُورُهَا: ما غرَّ منها. البُزلُ: النوق. تتلئبَّ: تدافع هذا الحمل الذي على صدورها، وقيل تنتصب. عرورُهَا: المعرة وما كان من عيب. راجع: ((الشرح)): (٢٠٧/١) وما بعدها.

الطرف الآخر بسبب خيانته مع الشاعر، فهو الذي وثق به وأرسله إلى عشيقته، ثمَّ إنَّ أبا ذؤيب لا يلتفت إلى هذا العشق؛ لأنه مشغول بما هو أكبر منه، مشغول ب صنيع خالد بن زهير ، حين حمَّلهُ الأمانة فلم يكتمها ، بل أظهرها على الملأ، لذلك جمع الشاعر هنا خالد وأم عمرو في (المعرة) حين قال:

خلِيلِي الذي دلَّى لـــغيٍّ خليلتي   جِهَارًا فكُـــلاًّ قد أصابَ عرورُهَا

ثمَّ استرسل أبوذؤيب في مخاطبة خالد بن زهير(١):

فشَـــأْكَـــنَهَا إنِّي أمـــينٌ وإنِّـــني   إذَا مـــا تَحَالى مِثلُـــهَا لا أطـــورُهَا
أحَـــاذِرُ يـــومًا أنْ تبينَ قـــرينتي   ويُسْلِمُهَا إخـــوانُـــها ونصـــيرُهَا
وما أنْفُـــسُ الـــفتيانِ إلاَّ قـــرائنٌ   تبيـــنُ ويبقى هـــامُهَا وقـــبُورُهَا
فَنَفْسَكَ فاحفظها ولا تُفشِ للعدى   من السرِّ ما يُطـــوَى عليه ضَميرُهَا

كأنَّ الشاعر هنا يريد أن يقرر موقفه من حفظ السر ، وعدم إفشائه للأسرار؛ ليبين لخالد ولغيره أنه يحاذر نفسه دوما من أن تزلَّ بسرٍّ قد يسيء للآخرين. لذلك نجد الشاعر يخاطبه بأن يحفظ السر، وألا يفشي به للعدى، ويضفي هذا التوجيه -بما يحمله من عتاب- ميزة في الحوار الشعري من خلال النقائض، كما أن اللغة هنا تنحو إلى إظهار ما تضمره الشخصيات في النص الشعري.

وبهذا يتضح من خلال النص السابق أنَّ العلاقة بين الشخصيات تتأسس على الحوار فيما بينها على المستوى الشخصي، فنرى أنَّ خالد بن زهير يردُّ على أبي ذؤيب بنقيضة يسعى فيها إلى رد الفكرة التي انطلق منها الشاعر الأول(٢):

---

(١) وفي رواية الأصمعي وغيره "فشأنكما" أي الزما الغدر الذي غدرتما، ومعنى تحالَى: من الحلا "العجب". ولا أطورها : لا أقربها. قرينتي: يقول الشارح هنا والقرينة هنا في هذا الموضع تعني النفس وفي غيره تأتي بمعنى الصاحبة. والمعنى أي أحاذر أن أموت فيبقى عليَّ إثمهُ وعارهُ. قرائن: أصحاب. أنفسهم مقترنة ومجتمعة. انظر: ((الشرح)): (٢٠٩/١).

(٢) ومعنى لُبَّكَ إذ غزا وسافرَ: هذا مثل ضربه، ويعني لايبعدن الله عقلك إذا ذهب، لأن العقول كثير عثراتها. عُثُورُهَا: من التعثر والعثرة بمعنى السقوط في الخطأ. تَسْتَخيرُهَا: تستعطفها -أي أم عمرو- بشتمي. وردَّ الشارح المعنى إلى= =الأصل وهو أن تأتي ولد الظبية في كناسه، فتعركَ أذنه فيخور، أي يصيح، يستعطف أمه كي يصيدها. تَجُورُها : تجور عنها تحيد، والمعنى أنك رميتني بشيء هو فيك، ولكني أراك تحيد عنه. تَنَقَّـــذْهَا : تنجزتها وأخذتها. وسَـــجِيرُهَا : أي صَفِيُّهَا. ((الشرح)): (٢١٢/١).

لا يُبْعِدَ[نَّ] اللهُ لُبَّكَ إذ غزا وسافرَ والأحلامُ جمٌّ عُثُورُهَا
وكنتَ إماماً للعشيرة تنتهي إليكَ إذا ضاقتْ بأمرٍ صدُورُهَا
لعلَّكَ إمَّا أمُّ عمرٍو تبدلَتْ سواكَ خليلاً شَاتِمِي تَسْتَخيرُهَا
فإنَّ التي فينا زعمتَ ومثلها لفِيكَ ولكنِّي أراكَ تَجُورُها
ألمْ تَتَنَقَّذْهَا من ابنِ عُويمرٍ وأنتَ صفِيُّ نفسهِ وسَجيرُهَا
فلا تجزعنَّ من سُنَّةٍ أنتَ سِرْتَهَا فأولُ راضِي سُنَّةٍ مَنْ يَسِيرُهَا

والشاعر هنا يرد على أبي ذؤيب مقالته التي أوردها فيه، إذ ابتدره بأنَّ عقله وحلمه غابا عنه حين اتهم الآخرين ونسي نفسه؛ وعلى الرغم مما حمله هذا الهجوم على أبي ذؤيب إلا أنَّ خالد بن زهير لم ينسَ مكانة أبي ذؤيب في العشيرة، من خلال وصفه بالإمامة في العشيرة، ذلك الإمام الذي تنتهي إليه الأمور، وهنا يتجلى الاحترام المتبادل بين الشعراء الهذليين في النقائض؛ وكأنَّ رابطة القيم والمُثل، وقناعتهم بها تقودهم إلى هذا الاحترام، بالإضافة إلى رابطة الدَّم والنسب اللتين تفرضان حضورهما على أصحابها. وهذا يتضح في مستهل النصوص الأولى من النقائض، وهذا ما نراه بين الشاعرين، كما نشاهده أيضا في نقائض أبي العيال وبدر بن عامر.

بالمقابل لم يرضَ خالد بن زهير الزعم الذي أحاطه به الشاعر من قبل؛ لذا سعى إلى تأكيد أن هذا الزعم مردود على صاحبه لكون أبي ذؤيب أخذها ممن قبله –ابن عويمر– وكان صفيّ ومن أشد المقربين إليه. ولم يقف الشاعر عند هذا؛ بل تجاوزه إلى تقرير أنها سُنَّةٌ سنَّها أبو ذؤيب قبله.

ومن أمثلة النقائض الشعرية عند الهذليين نقيضة بدر بن عامر وأبي العيال(١)، فقال بدر بن عامر يبرئ نفسه مما قيل لأبي العيال وقُرِفَ به:

بَخِلَتْ فطيمةُ بالذي تُوليني إلاَّ الكلامَ وقلَّمَا يُجدِيني
ولقد تناهى القلبُ حينَ نهيتُهُ عنها وقد يغوي الذي يعصيني
أفطيمَ هل تدرينَ كم من متلِفٍ جاوزتُ لا مرعًى ولا مسكونِ

...

وأبو العيال أخي فمن يعرضْ لهُ منكُمْ بسوءٍ يؤذني ويَسُوني
إنِّي وجدتُ أبا العيال ورهطَهُ كالحِصْنِ شيدَ بآجرٍ موضونِ
أعيا المجانيقَ الدواهيَ دونَهُ فتركنَهُ وأَبَرَّ بالتحصينِ

وبهذه القصيدة لجأ بدر بن عامر إلى مدح أبي العيال، مع إظهار النية الحسنة تجاهه؛ وكأنه يحاور المخبوء في نفس صاحبه، حيث توجه الشاعر إلى فطيمة يستجديها الكلام والحديث بعدما تناهى إلى القلب سلطة الإغواء بهذا الحديث الدائر في الخفاء؛ وكأنه يشير إلى أبي العيال حينما ساءه صنيعه من تقبله لكلام الوشاة وتصديقهم.

حينئذ لجأ بدر بن عامر إلى توضيح موقفه من صاحبه واحترامه والذود عنه بما امتدحه به، إذ يؤكد عبر هذه البادرة مبدأ الأخوة بينهما، بل زاد على أن قال: إنَّ من يعرض لأبي العيال

---

(١) أبو العيال: أبو العيال بن أبي عنترة، وقال أبو عمرو الشيباني: ابن أبي عنبرَ بالباء. [ويقال ابن غثير- أو عتير]، هو أحد بني خناعة بن سعد بن هذيل. شاعر فصيح مقدم. (شاعر مخضرم). أدرك الجاهلية والإسلام. ثم أسلم فيمن أسلم من هذيل. وعمِّر إلى خلافة معاوية. وكان بينه وبين (بدر بن عامر) نقائض شعرية، وكلاهما من هذيل من بني خناعة بن سعد بن هذيل يسكنان مصر. وكانا خرجا إليها في خلافة عمر بن الخطاب رضوان الله عليه. ((كتاب الأغاني)) لأبي فرج الأصفهاني. (١٠٧/٢٤).

ويورد الشارح قصتهما -حسب رواية الجمحي- إذ قال: كان رجلان من هذيل ثم من بني خناعة بن سعد بن هذيل، يسكنان مصر، أحدهما يقال له (بدر بن عامر)، والآخر يقال له (أبو العيال بن أبي غثير)، وقال الأصمعي: (ابن أبي عتير). فبينا ابن أخٍ لأبي العيال قائمٌ عند قومٍ ينتضلون، إذ أصابه سهمٌ فقتله، فخاصم في دمه أبو العيال، وإنه اتهم بدر بن عامر أن يكون ضَلْعُه مع القوم الذين يخاصمهم، وخاف أن يعينهم عليه، فبدأ بدر بن عامر يبرئ نفسه مما قيل لأبي العيال وقُرِفَ به.

معنى يُجدِيني: يغنيني. الآجر: حجارة الطين التي يبنى بها الجص. موضونٍ: وضن بعضه إلى بعض. أعيا المجانيقَ: ومعناه أن هذا الحصن -أبا العيال- قد أعيا المجانيق. انظر ((الشرح)): (٤٠٧/١).

بسوءِ فإنه يعرض إلى شخص بدر بن عامر ؛ و لم يقف عند هذا الحدّ؛ بل أمتدحه ورهطه حين ذكر بأنهم "كالحِصْنِ شيدَ بآجـــرٍ موضونِ" إشارة إلى جمع وحدة الصف ورأب الصدع.

وبهذا نجد رسم الشخصيات عبر هذه الأقوال والصور الشعرية يرفد الحوار الشعري في الكشف عن حضور شخصية الشاعر ورؤيته تجاه الطرف الآخر، وحضور الشخصية الأخرى وفق هذه الرؤية –حسب الحضور– قد يسهم إسهامًا جليلا في إماطة اللثام عن هذا الالتقاء. لذا فإنَّ هذه البداية من بدر بن عامر تجعله يقطع حبل الوشاة الذين أخذوا يعملون في الخفاء، ويسيئون إلى العلاقة بينه وبين أبي العيال. فهل تقبلها أبو العيال ؟. لعلَّ أبا العيال يجيب بدر بن عامر بهذا النص، إذ يقول[1]:

إنَّ البلاءَ لدَى المقاوِسِ مُخْرِجٌ ... ما كان من غيبٍ ورجمِ ظُنُونِ
فإذا الجوادُ وَنَى وأخلفَ مِنْسَرًا ... ضُمُرًا فلاَ توقِنْ لـــهُ بيقينِ
إني أتاني عنكَ قولٌ قُلتهُ ... مهما تَقُلْهُ يؤذني ويسوني
أخوينِ من فرعَيْ هذيلٍ غرَّبا ... كالطودِ ساخَ بأصلهِ المدفونِ
لو كان عندكَ ما تقولُ جعلتني ... كَنْزًا لـــريب الدهر غيرَ ظنينِ
فلقد رمقتكَ في المجالسِ كُلِّهَا ... فإذا وأنتَ تُعِينُ مَـــنْ يبغيني
ألا دَرَأتَ الخصمَ حين رأيتهُمْ ... جَنَفًا عليَّ بألسُنٍ وعـــيونِ
وزجرتَ عني كلَّ أبلخَ كاشحٍ ... تَرِعِ المقَالةِ شامخِ العِرْنينِ

يتهم أبو العيال بدر بن عامر بأنه يعين الآخرين عليه، ولا يدرأ الخصم عنه، ولا يزجر المتغطرسين العجولين بالقول السيئ. كل ما تقدم كان كفيلاً لأبي العيال أن يشك في ابن عمه، فالظاهر من شخصية بدر بن عامر –في نظر أبي العيال– أنه يعين عليه الخصوم. ولربما نجد هنا

(١) معنى المـــقاوِسِ: المقوس حبل تصف وراءه الخيل ثم ترسل، والمعنى ينكشف ويظهر من السابق من الخيل إذا أجريت. ومنسرا: جماعة الخيل بين الثلاثين والأربعين. ضُمُرًا : في حال ضمر. ساخَ بأصلهِ المدفونِ : ذهب في الأرض بأصله فلم يبقَ له أثر. ويقول الشارح هنا؛ إنما هذا مثل جعل نفسه وبدرا كجبل ساخ فذهب، حين تفرقا. جَنَفًا : الجنف الميل. أبلخَ: أهوج فخور. كاشحٍ: مبغض. ترع المقال: عجل بقول السوء. شامخِ العِرْنينِ: تأكيد على الغرور والتكبر. انظر: ((الشرح)):(٤١٠/١).

أن الشاعر ما زال يتخذ الحذر في سرد رؤيته تجاه الطرف الآخر مع المحافظة على الاحترام والتقدير، وعدم الانسياق وراء مسألة النيل أو التربص بالآخر. إلا أن هذا لم يكن رادعًا عن الاتهام، لذا نجد أنَّ بدر بن عامر يجيبه بقوله (١):

أقسمـــتُ لا أنسى منيحةَ واحدٍ	حتى تـــخيَّطَ بالبياضِ قُرُوني
حتى أصـــيرَ لمســـكنٍ أثوي به	لقرارِ مُلْحِدةِ العداءِ شطونِ
ومنحتني جدَّاءَ حِينَ مـــنحتني	شَحَصًا بمَالئةِ الحِلابِ لَبُونِ
وحبوتكَ النصحَ الذي لا يُشترى	بالمالِ فانظر بعدُ ما تحبوني
وتأمَّلِ السِّبْتَ الذي أحـــذركُمُ	فانظر فمثلُ إمامهِ فاحذُوني

...

بهذا القسم يتخذ الحوار بينهما منعطفًا جديدًا يدل على افتراق بيّن وصريح، فبدر بن عامر يقسم أنه لن ينسى قصيدة أبي العيال وإنْ تقدمت به السن أو أُنزل إلى القبر، إمعانًا منه في الابتعاد عن أبي العيال. وبهذا القسم أيضًا يظهر القوة في اتخاذ القرار؛ لأنَّ خطوط الرجعة فيما تقدم كانت واضحة من كلا الطرفين عبر النصوص السابقة، إلا أنها قد تبدو هنا أكثر أمعانًا في عدم الرجوع، وبهذا تتجه لغة الحوار إلى نقطة فاصلة بين الشاعرين.

والشاعر لم يقف عند القسم الذي تحول إلى نقطة فاصلة في العلاقة بين الطرفين؛ بل أشار إلى أنَّهُ كان يهدي لأبي العيال النصح والتوجيه، وأنَّهُ لم يرَ من الآخر سوى السوء؛ ليطلب بعد ذلك منه أن يحذو طريق الجادة والصواب، وهي الطريق التي يسلكها بدر بن عامر... ومن ثم أقسم أبو العيال أنه لن ينسى هذا القول أبدًا -كما فعل بدر بن عامر- إمعانًا منه أيضًا في الافتراق. ثمَّ تراجعا في بعض النصوص الشعرية التي يبرر فيها كل طرف موقفه من الشخصية الأخرى، إلى أن ختم أبو العيال هذه النقائض بقوله(٢):

وإخالُ أنَّ أخـــاكُمُ وعِـــتابَهُ	إذْ جاءكُمْ بتعـــطُّفٍ وسُكُونِ

(١) معنى منيحة: هنا القصيدة، والأصل من النوح. المسكن : القبر. ملحدة: القبر. شطون: بعيدة القعر. جدّاء: مقطوعة الضرع. وشحصا: لا لبن فيها. السبت: نعالٌ مدبوغة. انظر: ((الشرح)): (٤١٣/١).

(٢) معنى بتعطُّفٍ وسُكُوني: أي جاءكم متعطفًا ساكنًا. صِفْرٍ: لا طعام فيه. وَوَجْهٍ سَاهِمٍ: ضامر مهزول. مَدْهُونٍ : يدهن وجهه من التغير. يـــمِثُّ: يرشح من النعمة. وكل راشح من دهن أو دسم. ومثَّ الحديث إذا نشره. ((الشرح)): (٤٢٢/١).

يُمْسي إذا يُمسي ببطنٍ جـــائعٍ ... صِفْرٍ وَوَجْهٍ سَــاهمٍ مَدْهُونِ
فيُرَى يـــمِثٌّ ولا يُرى في بطنهِ ... مِثقالُ حبَّةِ خـــردلٍ مـــوزونِ
يغدو لِيــُحْمَدَ وهو يجني دائبًا ... شوْكَ المَلامةِ قلَّــمَا يــُجْدِيني

...

فاليومَ تُقضَى أم عوفٍ دَيْنَها ... وتذوقُ حدَّ مُصَوَّنٍ مكْنوني

وفي خاتمة نقيضة الشاعرين يلجأ الشاعر إلى متلقٍ آخر غير بدر بن عامر، متلقٍ أشمل "القوم" أجمع، وفي ذلك دلالة إلى أنه يريد توضيح حقيقة كان يجهلها القوم عن بدر بن عامر وهي شخصيته الحقيقيةالتي تتسم بأنها شخصية خادعة ومراوغة؛ لأنه:

يُمْسي إذا يُمسي ببطنٍ جـــائعٍ ... صِفْرٍ وَوَجْهٍ سَــاهمٍ مَدْهُونِ
فيُرَى يـــمِثٌّ ولا يُرى في بطنهِ ... مِثقالُ حبَّةِ خـــردلٍ مـــوزونِ
يغدو لِيــُحْمَدَ وهو يجني دائبًا ... شوْكَ المَلامةِ قلَّــمَا يــُجْدِيني

وبهذا التوجه للقوم تظهر دلالة أخرى تكمن في التحول بين الشخصية الفردية والشخصية الجمعية؛ التي تدل على تعميم في التلقي لرؤيته تجاه الطرف الآخر، وربما أن الدلالة تتجه ناحية الكشف عن عدم المبالاة التي تتمركز في موقف الشاعر الآخر الذي لم يعد يلقي بالاً لأبي العيال، فكان حريًّا به أن يبحث عن توصيل رؤيته إلى متلقٍ آخر أكثر حضورًا وتأثيرًا؛ يستطيع التواصل معه ببثه رأيه حول الخصم المقابل.

ومما يتصل بالحوار الخارجي حوار القبائل؛ لأن هذيل كانت لها أيام مع القبائل المجاورة ، وقد تبادلت الحروب والغارات مع خزاعة وهوازن وفهم وسليم، وهي قبائل لها شأنها في الجاهلية وفي الإسلام، إلا أن الشعراء بين هذه القبائل وقبيلة هذيل كان لهم حضورٌ تمثل في المحاورات الشعرية التي جرت بينهم، ولكن هذا الحضور لم يكن بلسان الفرد فحسب، بل كان يتجلى عبر الحضور الجمعي المتمثل في لسان القبيلة ؛ فيأخذ كل شاعر يفتخر بقبيلته، ويذود عنها كل نقيصة قد تنسب إليها، ولربما تتعدد صور الحضور و الحوار الشعري لتعدد المواقف الشعرية بين الشعراء ، إلاَّ أنَّ الأبرز في حضور الحوار من خلال حوار القبائل أنه يعلي من (الأنا) الجمعية للقبيلة.

فإذا كانت النقائض أشبه بالحوار الفردي، فإن الحوار بين هذيل والقبائل الأخرى أشبه بالحوار الجمعي؛ لأنَّ الحوار الذي يظهر من الأنا العامة وتتوحد من خلاله لغة القبيلة تحت راية واحدة، حريٌّ بأن يسهم في إظهار الأداء الجماعي. وحين يتبادل بعض الشعراء الهذليين نصوص شعرية مع قبائل أخرى، ويكون الرد من الآخرين ردًّا في هذا السياق الذي يتمُّ في حوار القبائل، فإنَّ هذا التبادل يفعَّل من الحوار الشعري بين الهذليين والقبائل الأخرى؛ لذا نجد عبر هذا السياق العديد من النصوص الشعرية التي تكشف عن هذا الحوار.

ومن أمثلة هذا الحوار ما دار بين امرأة من خزاعة ومعقل بن خويلد الهذلي ، إذ روى الجمحيُّ: أن امرأة من خزاعة تدعى أم عمرو امرأة خِذام الخزاعي، أسرها بنو سَهْم بن معاوية يوم النجام، يوم غزاهم معقل بن خويلد، في نساء من قومها وهي عريانة، قالت[1]:

أساءتْ هذيلٌ في السياقِ وأفحشتْ   وأفرط في السَّوقِ القبيحِ إسارُهَا
لعلَّ فـتاةً مـنهمُ أنْ يسُوقَهَا   فـوارسُ مِـنَّا وهي بادٍ شَوَارُهَا
فإنْ سبقتْ عُلْيا هذيلٍ بِذَحْلِـهَا   خزاعةَ أو فاتتْ فكيفَ اعتذارُهَا

فالمرأة في النص السابق تشتكي إساءة معاملة هذيل في السَّوق القبيح للأسرى من قومها، ووصفته بالفُحْش في المعاملة. وفي الغارة التي تزعمها معقل بين خويلد؛ تتساءل هذه المرأة: لو أنَّ فتاة من هذيل ساقها فوارس من خزاعة وهي بادية عورتها، وإن سبقت عليا هذيل بثأرها خزاعة؛ فكيف اعتذارها إنْ لم تردك السوق والثأر؟! وبعيدًا عن الجواب الذي سيأتي لاحقًا؛ فإنَّ من الملاحظ أنها لجأت إلى اللغة الجماعية، التي تظهر شخصية الجماعة أكثر من أن تظهر شخصية الفرد. وهذا يعزز من حضور الأنا العامة عبر هذا الحوار الشعري.

لنرى بعد هذا السؤال إجابةمعقل بن خويلد الهذلي، حيث ردَّ عليها قائلاً[2]:

أرى أمَّ عمرٍو في السياقِ تغضبتْ   وهـانَ علينا رَغْمُهَا وصـغارُها
وكمْ مِنْ فتاةٍ قبلَها سُقتُ عَنْوَةً   مُنَعَّـمَةٍ والـزرقُ بادٍ حِرَارُهَا
فإنْ يأتِنَا يا أم عمرٍو خُيُولُكمْ   تُلاَقِ لنا حربًا شـديدٌ سُـعَارُها

(١) معنى شوارها: عورتها. ذحلها: ثأرها. ((الشرح)): (١/٣٩٦).

(٢) معنى رغمها: إخضاعها وإضعافها. عنوة: قَسْرًا. الزرق: جبال. حِرَارها: جمع حَرَّةٌ. انظر: ((الشرح)): (١/٣٩٦).

وَفِتيانَ صِدْقٍ من هذيلٍ أعـــزةٍ مَسَاعيرَ حربٍ ليسَ يُخشى فِرارُها

وبهذا بعد أن رأى الشاعر انكسارها في السياق وغضبها أجابها بأنَّها ليست الأولى في سَوق النساء، بل سَاقَ قبلها كثيرً ا من الفتيات اللاتي ساقهن قَسْرًا، وأضاف بلغة سيد القوم والقائد البيتين اللاحقين مبتدئًا بالنداء:

فإنْ يأتِنَا يا أم عمرٍو خُيُولُكمْ تُلاَقِ لنا حربًا شـــديدٌ سُـــعَارُها
وَفِتيانَ صِدْقٍ من هذيلٍ أعـــزةٍ مَسَاعيرَ حربٍ ليسَ يُخشى فِرارُها

وفتيان هذيل مساعير حرب لا يخشون الفرار وقت المعركة، فهم أقوياء أعزاء شديدوالدفاع عن قبيلتهم ؛ لذا نجد هذا الافتخار برجال القبيلة يظهر شخصية الجميع في لغة تشمل الأنا الجماعية.

ومن الأمثلة التي اعتمدت حوار القبائل، ما دار بين المُعْتَرِض بن حَبْواء الظَّفَريّ وعبدمنافٍ بن ربع في يوم القَدُومِ (ليلة مِدْفارٍ)[1]، أو وما جاء في حوار أبي بثينة الصاهلي الهذلي وأهبان بن لعطٍ بن عروة بن عدي ابن الديل من كنانة[2]. وكل هذه الأمثلة تظهر الذات الجمعية على الذات الفردية عبر ما يتيحه الحوار الشعري، كما أنها تبرز الشخصية العامة للقبيلة.

---

(١) ((الشرح)): (٦٧٨/٢).

(٢) المصدر السابق: (٧٢٦/٢).

ومن الحوار الخارجي ما نجده في أسلوب (السؤال والجواب) [1] الذي يعدُّ من الأساليب الجلِّية في المقدمات الاستهلالية للشعر العربي القديم، ومن أبرز أساليب الحوار الخارجي في النصوص الشعرية القديمة، حين ينطلق منه الشعراء بوصفه أسلوبا فنيًا ومُحَفِزًا سرديًا يتأسس عليه بناء النص الشعري كاملاً.

وبنية (السؤال والجواب) تستدعي علاقةً ما بين السائل والمسؤول، لكونها - أي البنية- تنتقل من وظيفة نفعية إلى وظيفة جمالية ذات بعدٍ جمالي تتجلى في النصوص الإبداعية [2]، والنصوص الهذلية احتوت هذا الأسلوب الحواري كغيرها من ا لنصوص العربية، وعبرها تتحدد العلاقة بين السائل والمجيب.

وانطلاقا من هذه العلاقة التي تؤسس علاقة الحوار بالشخصية على أمرين: أحدهما على قول الشخصيات، وثانيهما على قول الراوي، وربما تتحد علاقة (الراوي/الشاعر) بالشخصيات الأخرى داخل القصة الشعرية عبر حوار خارجي يتمثل في طرح السؤال من قبل شخصيةٍ ما؛ ليأتي الجواب لاحقًا في إجابة محددة أو غير محددة، قد تستغرق قصيدةً كاملة.

ومما يندرج تحت هذا الأسلوب قصيدة أبي ذؤيب (العينية)، التي بدأها بأسلوب (السؤال والجواب)[3] نراه يؤسس قصيدته وفق هذا الأسلوب؛ إذ قال في بدايتها:

---

(١) يشير الدكتور محمد الصامل إلى "مصطلح "المراجعة" بأنه لون بلاغي يعتمد على المحاورة بين شخصين، ومصطلحاته هي (المراجعة) و(المحاورة) و(السؤال والجواب). أنظر ((قضايا المصطلح البلاغي)). الدكتور محمد بن علي الصامل. كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع.السعودية.ط١/ ١٤٢٨هـ. ص: (٣٠). وحبذا لو أنَّ الدكتور الصامل وجَّه المصطلحات السابقة توجيهًا نقديًا؛ لكنَّا استطعنا أن نتغلغل في المصطلح المتصل بالحوار الشعري، وقد أشرت إلى مفهوم الحوار واتصاله بالأصل اللغوي من خلال ما عرضت له في التمهيد، وما يهمنا هنا الإشارة إلى (السؤال والجواب) بوصفه نمطًا حواريًا في الشعر القديم.

(٢) راجع ((جماليات السؤال والجواب)). الدكتور عزالدين إسماعيل. كرّاسات نقدية. دار الفكر العربي القاهرة. ط ١/ ٢٠٠٥م. ص: (١٠).

(٣) أشار الدكتور محمد محمد أبو موسى إلى أهمية الحوار هنا من خلال التساؤل بوصفه وسيلة بيانية جيدة، وذهب أبوموسى إلى أن القصص المتلاحقة التي أوردها الشاعر إجابة عن السؤال : ما لجسمك شاحبا ؟. أنظر: ((قراءة في الأدب القديم)). ص: (٣٠٢). وعبر هذه الإشارة يمكننا الإفادة منها لقراءة أسلوب (السؤال والجواب) هنا بوصفه حوارًا خارجيً ا لاعتبار حضور الشخصية، وظهورها في القصيدة. وتردد الحوار بين شخصيتين. وأشار أيضًا إلى أهمية حضور (السؤال=

أمن المنون وريبها تتوجع   والدهر ليس بمعتب من يجزعُ
قالت أميمة مالجسمك شاحباً   منذ ابتذلت ومثل مالكَ ينفعُ
أم ما لجنبك لا يلائم مضجعًا   إلاَّ أقضَّ عليك ذاك المضجعُ
فأجبتها أن ما لجسمي أنه   أودى بني من البلاد وودعوا
أودى بني وأعقبوني حسرة   بعد الرقاد وعبرة لا تقلعُ

يعلق الدكتور أحمد درويش على حضور السؤال والجواب بأنَّ "ثنائية السائل، وثلاثية السؤال حول التوجع والشحوب والأرق لن يتناول الشاعر منها إلا طرف خيط واحد. يجعل مدخله إليه هذه الأداة النحوية التفصيلية "أما" والتي توهم بأنه سيعود على التساؤلات الباقية. ولكنه لن يعود إليها أبدًا. وكأنه منذ البدء يعطي الإيحاء باختلال التوازن من خلال تعدد السائل والأسئلة، ووحدة المجيب، وكأنه أيضا يومئ إلى أن أسئلة الكون أكبر من يجيب عنها جميعها، وكأنه كذلك يضع خاتمة سريعة لهذا الدايالوج الحواري الذي بدأ به القصيدة لينتقل إلى منلوج طويل بعد أن أسس له بدرجات ازدواج السائل وتعدد الأسئلة" [(١)]. وهذا الإيضاح الذي تناوله الدكتور مَهْدَّ كثيرًا فيما ذهبتُ إليه، ومن الملاحظ أنَّ ثنائية السائل، وثلاثية السؤال ستفتح العديد من الرؤى أمام المتلقي لهذا الحضور الحواري في النص الشعري.

فنجد سؤال المرأة يوحي بملاحظة الشحوب الذي بدا على الشاعر:

-ما لجسمك شاحبا؟

بهذا السؤال تسأل أميمة الشاعر عن سرِّ شحوب الجسم، وهي هنا لم تكتفِ بالسؤال؛ بل نراها تتجه إلى التقرير حينما تشير إلى نفعية المال "ومثل مالكَ ينفعُ" كأنها تضيء له الطريق، وتحاول إخراجه من دائرة الشحوب، والابتذال الجسدي الذي استدعى الهمَّ المتلاحق إلى

=والجواب) الدكتور أحمد درويش في ((متعة تذوق الشعر...)). دار غريب. القاهرة/ مصر. ص: (٥٩). وانظر القصيدة في ((الشرح)): (٤/١) وما بعدها.

(١) أنظر ((متعة تذوق الشعر...)). الدكتور أحمد درويش. دار غريب. القاهرة/ مصر. ص: (٥٩).

البحث عن النافع والمفيد له ، كما أبان سؤالها عن عدم الارتياح الذي يعلو هامة الشاعر المفجوع بالفقد الجماعي، إذ قالت:

أم ما لجنبك لا يلائم مضجعًا   إلاَّ أقضَّ عليك ذاك المضجعُ

وكأنَّ بأميمة تتغلغل في نفسية الشاعر، وتنتقل من المحسوس "الشحوب والابتذال الجسدي" إلى ما هو أعمق وآلم، أعني الإحساس بعدم الارتياح أثناء النوم "الأرق"، والانزعاج حدّ الحرمان من لذة النوم.

وحضور الصوت الأنثوي أسهم في بناء القصيدة من حيث التواصل مع هذا الصوت المرتبط بالحزن والرثاء والطلل والغزل، وبكل ما يثير عاطفة الإنسان العربي؛ لكون الكائن الأنثوي عنصرًا وصوتًا جاذبًا للرجل العربي منذ القدم، فكيف بالشعراء الذين يتصلون بتقاليد فنية أو اجتماعية تدعوهم إلى الاستمرار في نهج السابقين؟ بل كيف بمن يحترق قلبه بفقد جماعي مؤلم ؟ أليس حَرِّيًا أن يتتبع صوتًا أنثويًا يبثه الألم، و لواعج الأسى، إذ يجد في اللجوء إليه ركنًا يُسْنِدَهُ من صَمَمِ الدنيا حوله! وربما يتجه الشاعر إلى بحث هذا الوجع في حيوانات أخرى مصيرها مصير الكائن الإنساني، إذ يلجأ الشاعر إلى قصص الرثاء الاستطرادي... وبهذا الحضور الدفئ والمؤثر لصوت المرأة يجيب الشاعرُ على تساؤلها:

فأجبتها أن ما لجسمي أنــه   أودى بني من البلاد وودعوا
أودى بني وأعقبوني حسرة   بعد الرقاد وعبرة لا تقلعُ

فيجيب الشاعر على سؤالها من خلال تفسير (الشحوب) الذي اعتلى الجسم، ويذهب إلى ذكر السبب الذي يكمن في فراق الأبناء ، وفقدهم الجماعي على التوالي. و ما اعقب ذلك من التفكير فيهم الذي أعقبه الحسرة على فراقهم المؤلم؛ نجد أنَّ السبب يتضح، والعلَّة تتجلى عبر النص الشعري. وعلى الرغم من أنَّ كل هذا الأسى الذي ألجأ الشاعر إلى عَبْرَةٍ لا تفارقه ، وتفكيرٍ ظل يلازمه؛ تبرز أهمية الجواب بإزاء ما أثاره تساؤل المرأة. وربما هذه الأهمية لا تتعدى كونها إجابة عاجلة حسية، إلا أنَّ الإجابة التأملية تكمن في القصص التي ذكرها الشاعر لاحقًا.

والشاعر هنا لم يقف عند الإجابة التي تفسر شحوب جسده أو تظهر سبب قلة النوم حول فقد أبنائه، بل اتجه إلى بحث هذا الوجع والتوجع في قصص الرثاء الاستطرادي عبر تأمّلِهِ لـــ"قصة حمار الوحش"، و"قصة الثور الوحشي"، و"قصة البطل ومصارعته لفارس آخر" في نهاية القصيدة.

ومما جاء في هذا الأسلوب المعتمد على الحوار الخارجي قول جنوب بنت العجلان، أختِ عمرٍو ذي الكلب بن عجلان الكاهلي، ترثي أخاها عمرًا، فتسأل أصحابه(١):

سألتُ بعمرٍو أخـــي صَحْبَهُ ... فأفْظَعَني حِينَ رَدُّوا السُّـؤَالا

فقالـــوا أُتِيحَ لـــه نَـائِمًا ... أغـــرُّ السِّـبَاعِ عليـــهِ أحَالاَ

أُتيحَ لـــهُ نَـــمِـــرَا أَجْـــبُلٍ ... فـــنَالا لعـــمرُكَ مِـــنْهُ مَنالاَ

فالشاعرة هنا تبرر قصة مقتل أخيها حين سمعت بأنَّ (فهمًا) ادعت مقتله، لذا بدأت نصها بسؤال أصحاب أخيها الذي "أتيحَ له" أي قُدِرَ له نَمِرَان من السباع فأكلته وقتلته؛ لا كما ادّعَتْ (بني فهم) قتله. فهي تسأل الصحب عن موت أخيها عمرو ذي الكلب، فأفظعها الجواب منهم حين ذكروا طريقة موته ؛ وبهذه الحركة في السؤال نجد التحول من الطريقة الحركية إلى السردية في الحوار؛ بل في النص كاملاً(٢) إذ يحدث بُعدًا تنبيهيًا يثير جذبًا للبداية التي أرادتها الشاعرة هنا، وفيما يبدو لي أنَّ الرثاء كان أحد الأسباب المثيرة للعاطفة في البعد الحركي الذي تمَّ به ردُّ السؤال.

ولو تأملنا الجواب لوجدنا أنه يفوق السؤال في المعنى والمبنى مما يؤكد مبدأ التحفيز السردي الذي رأيناه في عينية أبي ذؤيب؛ وللتأكيد على أن السؤال في الشعر ما هو إلا من أجل

---

(١) جنوب بنت العجلان : هي جنوب بنت العجلان بن عامر بن بُرد بن منّبه ، أخت الشاعر عمرو ذي الكلب الهذلي. (شاعرة مقلة، اشتهرت برثائها لأخيها عمرو ذي الكلب) ... أما عمرو ذو الكلب : هو عمرو بن العجلان بن عامر بن بُرد بن منّبه، أحد بني كاهل بن لحيان بن هذيل. وسمي بذي الكلب؛ لأنه كان معه كلب لا يفارقه. وقيل أنه خرج غازيا ومعه كلب يصطاد به، فقال أصحابه: يا ذا الكلب. فثبتت عليه. وكان يغزو بني فهم غزوا متصلاً، فنام ليلة في بعض غزواته، فوثب عليه نمران فأكلاه فادعت فهم قتله. (شاعر جاهلي مقل). ((كتاب الأغاني)). (٩/٢٣). انظر: ((الشرح)): (٥٨٣/٢).

(٢) في القصيدة هنا بداية (حركية/ درامية) تتلخص في طريقة رد السؤال من الصحب مما أفظعها الرد، ومن ثم أخذت تتحول من الطريقة الحركية إلى الطريقة السردية لتمدح شجاعة أخيها ، ولتوضح أن سبب قتله نمران أنقضا عليه ، لا كما أدعته فهم.

البحث عن معاني يريد أن يظهرها الشاعر من خلال نصه الشعري. ومن ثمَّ نجد ردَّ أصحاب عمرو على الشاعرة يؤكد أنَّ طريقة قتله كانت بسبب نمرين هجما عليه؛ لا كما ادعت فهم قتله.

فقالوا أُتِيحَ له نَائِمًا أغرُّ السِّبَاعِ عليهِ أحَالاَ
أُتيحَ لهُ نَمِرَا أَجْبُلٍ فنَالا لعمرُكَ مِنْهُ مَنالاَ

فالجواب هنا يبرز لفظة "أتيح له" التي تثبت الحقيقة، والمختارة بعناية ، فهي صادرة من الصحب لا منها؛ مما يزيد في جمالية التلقي بعدًا خفيًا أرادت الشاعرة أن تظهره على لسان الأصحاب؛ لتأكيد الحقيقة التي تسعى إلى تقريرها، و مفردة "أتيح له" تثير دلالة تتخفى وراءها؛ حين تدلُ شجاعة وقوة بأس أخيها التي كان يُعْرَفُ بها.

ويأتي نصُّ صخر الغي في رثاء ابنه (تليد) شاهدًا بارزًا في الحوار الشعري الذي يتأسس على هذه الطريقة، طريقة (السؤال والجواب)، إذ نجده يؤسس النص كاملاً على طريقة السؤال والجواب مع إظهار البعد النفسي للشخصية [(١)].

(١) انظر مثلاً: ((الشرح)): (٢٩٣/١).

المطلب الثاني: الحوار الداخلي.

الحوار الداخلي: حوارٌ "يعبر عن واقع الشاعر الداخلي وهواجسه، والشاعر فيه لا يتوجه إلى الآخرين، بل يتوجه إلى نفسه، فالشخصية لا تتحدث إلى شخصية أخرى غير ذاتها، وهو حوار منظم"(١)، بهذا المفهوم يمكننا أن نصل إلى العلاقة بين الحوار والشخصية عبر الحوار الداخلي؛ إذ هي علاقة داخلية وذاتية، فالشاعر هنا قد يحاور ذاته أو قلبه، وقد يسأل النفس عن الزمن الماضي.

وقد رأينا فيما تقدم أن الحوار الخارجي بين الشخصيات يتأسس على التواصل الخارجي . فهل حاول الشعراء قديما البحث عن حواراتٍ ذات علاقة داخلية؟. وإذا كان كذلك فلماذا لجأ الشاعر العربي القديم إلى الحوار الداخلي؟.

في رأيي إنَّ ذلك يعود إلى اهتمامه، ورغبته في البحث عن لحظة تأملٍ داخلي، فيرى من خلاله علاقته بالعالم الخارجي، ويكشف به عن ألم المواقف العاطفية التي تتطلب منه مثل هذا الحوار. وقد يأتي في سياقات متعددة، في الرثاء، والغزل، والفخر، وغير ذلك؛ مما يؤكد على حضوره الذاتي؛ لإبراز ذاتية الشاعر تجاه الآخر، فنرى حوار الشعراء مع المرأة، والعدو، والحيوان، كل هذه الحوارات حينما تأتي داخلية؛ فإنها توغل في الذات ومعها؛ لتظهر التأملات النفسية والعاطفية التي تعتري الشاعر.

وحين نتتبع الحوار الداخلي لدى شعراء هذيل، نجده أقلَّ حضورًا من الحوار الخارجي؛ بل ربما لا يقارن؛ لكونها ظاهرة عامة في الشعر العربي القديم.

---

(١) ((الحوار في القصيدة العربية القديمة...))، الدكتور السيد أحمد عمارة. ص: (١٨٢).

فالنصوص الشعرية التي بنيت على أسلوب الحوار الداخلي عند الشعراء الهذليين حاضرة في شعرهم، لذا ستحاول الدراسة أن تقدم بعض النماذج التي تؤكد على حضور هذا النمط الحواري. ومن الشعراء الذين لجأوا إلى الحوار الداخلي أبوذؤيب الهذلي، إذ يقول(١):

أبِالصُّرْمِ من أسماءَ حدَّثَكَ الذي جرَى بيننا يومَ استقلتْ رِكابُهَا

زجرت لها طيرَ الشمال فإن تكنْ هواكَ الذي تهوى يصبكَ اجتنابها

وقد طفتُ من أحوالها وأردتُها سنينَ فأخشى بَعْلَها وأَهابُهَا

ثلاثةَ أحوالٍ فلمَّا تجرَّمَتْ علينا بِهُونٍ واستحارَ شبابُهَا

عصاني إليها القلب إني لأمره سميعٌ فما أدري أرشدٌ طِلابها

فقلتُ لقلبي يالكَ الخيرُ إنَّمَا يدَليك للموت الجديد حبابها

في المقطع السابق نجد الحوار الداخلي يؤكد على الرغبة في تواصل الشاعر المحب مع محبوبته، رغم ما يعترضه من عوائق تحول دون هذه العلاقة، فنراه يحاور القلب؛ ليكشف عن عاطفته المفعمة بالحب تجاه محبوبته، وليخبر عن عدم قدرته في التواصل الخارجي مع المرأة، فهو يلجأ إلى القلب تعويضًا عما يجده من منع خارجي، فكان الحوار الداخلي مع القلب بسبب عدم قدرة الشاعر للوصول إليها. كما أنه جاء معبرًا عمّا يدور في نفسه من ألمٍ وشوقٍ إلى هذه المحبوبة.

وقد نجد الشاعر أبا صخر الهذلي يجاهد قلبه اللجوج عبر المقطع الشعري الذي يتكئ فيه على الحوار الداخلي، إذ يقول(٢):

وقد قُلْـــتُ للقلبِ اللجوجِ ألا تَرَى سُلِبْتَ النُّهَى أنْ ليسَ لِلْهُونِ تَابِعُ

وقـــدْ طـــال هـــذا لا أراكَ منوَّلاً ولا أنتَ إنْ راعَ المحبونَ رائعُ

تَـــهِيمُ فـــلا موتٌ يريحُ مِنَ الذي تُـــلاقِي ولا عيشٌ يُـــؤَمَّلُ نَافِعُ

فـــقال وأســـتارُ الجـــوانحِ دونَهُ وأشفقَ لَمَّا طالَ فيها التَّـــراجعُ

(١) ((الشرح)): (١/ ٤٢).

(٢) معنى اللجوجِ: الذي يلح على طلب ما. النَّهَى: العقل. الجوانح: ضلوع الصدر. فلا آلُــوكَ: لا أستطيع لك. سَلوةً: ما يسلي الحزين. انظر ((الشرح)): (٢/٩٣٤).

غُلِـــبْتُ فلا آلُـــوكَ إلاَّ الذي ترى　　من الأمرِ فانظر ما الذي أنتَ صانعُ
وسلْ ذا الجلالِ اليومَ يُعْقِبْكَ سَلوةً　　على هَجْرِها واللهُ راءٍ وســـامعُ

فالشاعر هنا يحاور (قلبه) الغارق في الحب ، باحثًا عن إجابة مقنعة، ومرضية لكبح عاطفته؛ لذا فإنّ إ جابة القلب تبدو أكثر استسلامًا لهذا الأمر من الشاعر ذاته، حين أراد أن يكشف عمَّا بداخله من وجدٍ على محبوبته؛ فكأنَّ القلبَ مشفقٌ على صاحبه من هذا التراجع في علاقته مع المرأة ، لذا أسند المهمة إلى صاحبه. ومع ما يحمله النص من تبادل في المواقع بين القلب وصاحبه في الحوار الداخلي؛ إلا أنَّ هذا الموقف يعبر عن رؤية الشاعر الداخلية، ويفسح المجال أمام قلبه للتعبير بحرية أكثر حيال هذا الموقف الكاشف عن الكامن وراء النفس.

وقد يأتي الحوار الداخلي في سؤال الطلل لدى الشعراء الهذليين بوصفه حوارًا يثير العديد من المحفزات التي تجعل الشعراء يحاور ون الأمكنة بهذه الطريقة من الحوار، فـينطلقوا إلى تأمل الحياة الماضية عبر مساءلة الطلل، و تأمل الحركة التي كانت تملأ المكان بالناس ، والأحباب والأهل.

وممن سأل الطلل عن الأهل، والأحباب الشاعر أبو ذؤيب، حين قال(١):

أساءَلْتَ رسمَ الدارِ أم لم تـــسائلِ　　عن السَّكْنِ أم عن عهدِهِ بالأوائلِ
عفَا غيرَ نؤي الدارِ مـــا إن تبينـــُهُ　　وأقطاعِ طُفْيٍ قد عفَتْ في المعاقلِ
لمن طَلَـــلٌ بالمنتصى غيرُ حـــائــــلِ　　عفا بعد عهـــد من قطارٍ ووابلِ
عفا بعد عهد الحيِّ منهم وقد يُرَى　　بـــه دعسُ آثارٍ ومَبْـــرَكُ جاملِ

والتساؤل هنا يأتي وفق أسلوب (التجريد)، إذ يورد الشاعر في بداية المقطع ما يمثل تقاطعًا بين المكان والزمان ؛ حين ذكرَ مفردة "العهد" في البيت الأول، فجرَّدَ الشاعرُ من ذاته ذاتًا أخرى يسألُها عمَّا حدث للمكان الذي تحول إلى طلل بفعل الزمان، فكان الشاعر بحاجة إلى

(١) معنى كلمة السَّكْنِ:أهل الدار، سكانها. نؤي الدار: ما تبقى منها. طفي: سعف النخل. المعاقل: معاقل الإبل. بالمنتصى: أعلى الواديين، ويقال موضع. غير حائل: لم يمر عليها حول. الوابل: المطر الشديد الوقع، والعظيم القطر. الطلل: شخص ما يبدو لك من المنزل، وشخص كل شيء "طلله". دعس: شدة الوطء، وهو تتابع الآثار. ومبـــرك جامل: جماعة الأبل باركة في موضعها"المَبْرَك". عفا: درس وانمحى. أنظر ((الشرح)): (١/١٤٠).

حوار داخلي يكشف من خلاله تقاطع هذين العنصرين، وحضورهما في الطلل. لذا فإنَّ تساؤل الشاعر عن فترة حالمة انقضت من عمره، وعن العفاء الذي أصاب الحياة، وشلَّ الحركة بموت الأمكنة، وفقد الأحباب، كان مدعاة إلى إظهار كوامن النفس تجاه الطلل، وبه ذا الانتقال والتحول الذي يرى الشاعر من خلاله الزمان النفسي المنقضي بأنه زمن قد تولى وانصرم؛ يمثلُ حالة نفسية مرت بها الشخصية ، لذا فإنَّ الحوار الداخلي قد كشفَ عن هذه الحالة التي أَلَمَّتْ بـــالشاعر.

ومن خلال هذا النص نجد المحاورة قد تجلت في الحوار الداخلي الذي يتساءل فيه الشاعر عن هذا التحول الذي أصاب المكان "رسم الدار"، إذ سَأَلَهُ عن الأشخاص الذين قطنوا المكان فترة من الزمن، وقد أشار البغدادي إلى أنَّ المُساءلة تعني الحوار الداخلي لكون الشاعر خاطب نفسه على طريق التحزن والتوجع[(١)].

ويؤكد أحد الباحثين أن ذات الشاعر هنا انقسمت إلى ذاتين: ذات متألمة وذات متخيلة، فبالتالي "يدور الحوار بين الذات المتألمة، والذات المتخيلة؛ لتبوح الذات بما يدور في داخلها من أحاسيس، وتحدث المساءلة، فالمسؤول عنه تلك الحياة المندثرة التي انقضت بانقضاء الزمن الماضي، والسائل هي الذات التي أحست بمرارة الاندثار وحتمية الفناء" [(٢)]. فحضور السؤال والمساءلة هنا أظهر الحوار الداخلي، وكشف عن الصراع الذاتي عبر النص الشعري.

بناءً على ما تقدم من النصوص الشعرية لدى شعراء هذيل نجد تصوير الشخصيات القصصية داخل هذه النصوص أنها قد عكست شخصيات إنسانية بوصفها شخصياتٍ قصصيةً مؤثرةً، وذات حضور متعدد بحسب السياق، والبناء الفني لكل شخصيات النص الشعري. كما أنَّ الحوار يلتقي بالشخصية، ويتعدد في حضوره داخل النص؛ فيتمخض عن هذا الالتقاء نوعان من الحوار الشعري: حوار خارجي، وآخر داخلي.

ورأينا أن الحوار الخارجي أكثر انتشارًا من الحوار الداخلي في الشعر الهذلي. إذ يتجلى في أسلوب (قال وقلت) من خلال علاقة الشخصيات بعضها ببعض، ومن خلال (حوار النقائض)

---

(١) ((خزانة الأدب)). عبدالقادر بن عمر البغدادي. ص: (٥/٤٧٠).

(٢) ((بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين)). الدكتور محمد خليل الخلايلة. ص: (٢٦٢).

الذي أظهر الأنا الفردية للشخصية، وعبر (حوار القبائل) الذي أبرز الأنا الجمعية، ومن خلال أسلوب (السؤال والجواب) الكاشف عن علاقة السائل بالمجيب، والذي أظهر أهمية التواصل بينهما، وفيما يبدو أن الحوار الخارجي تجلى في الرثاء بكثرة، دون غيره من موضوعات الشعر.

أخيرًا، أظهرت النتائج أنَّ الحوارَ الداخلي قد أوجدَ علاقةً مميزةً مع الشخصية؛ حيث إنه كشف للمتلقي عمَّا يدور بداخلها من مشاعر ذاتية، أو مما يحيطُ بها من عوالمَ أخرى، كما أنه لم يقف عند هذا فحسب؛ بل أوغل في ذات الشخصية، وفي تأملاتها الداخلية، وأسهم في إعلاء صوتها الداخلي.

الفصل الثاني

الحوار وتشكلاته الفنية في شعر الهذليين

المبحث الأول : الحوار وبناء النص الشعري.

المبحث الثاني : الحوار والملامح الأسلوبية.

المبحث الثالث : دراسة تحليلية لنماذج مختارة.

مدخل:

بعد أن درسنا الحوار الشعري وعلاقاته السردية في الفصل السابق، ولمسنا تفاعل العلاقات السردية فيما بينها مع الحوار، ووفق ما حققه المضمون الشعري، المتمثل في النصوص الشعرية المتقدمة، ومن ثمَّ توصلنا عبر تحليل العديد من المقاطع الشعرية إلى أهمية الدراسة الفنية؛ كونها الكاشف الأبرز عن مدى فاعلية الحوار في النص الشعري. والمبينُ للسمات الفنية والملامح الأسلوبية التي تتصل باللغة الحوارية. فإننا لا نزال نسعى إلى متابعة التحليل في الجانب الفني للُّغةِ الحوارية عبر بعض النصوص الشعرية، فقد تختلف أو تتشابه لغة الحوار من شاعرٍ إلى آخر، وربما قد تبدو متقاربةً أو متفاوتةً لدى الشاعر الواحد.

ولعل البحث يسعى إلى تتبع الحوار من خلال ربط هذه النسبية بالموضوعات الشعرية التي احتوت الحوار كمقاطع في سياق القصيدة العام، أو عبر الوحدات البنائية والمقاطع من النصوص الشعرية المتعددة، ومن ثمَّ نبحث ذلك في مسألة الترابط الفني بين المقطع الشعري والقصيدة على وجه العموم.

والبحث في الدراسة الفنية للحوار في الشعر الهذلي يتجه وفق تقسيم يهتم بالبناء المعماري، وبالتركيب اللغوي، وما يكشفانه من بعد نفسي أو دلالي ؛ لذا سيكون بحث الحوار بوصفه أداة فنية في هذا الفصل وفق المباحث الفنية التالية:

المبحث الأول: الحوار وبناء النص الشعري.

المبحث الثاني: الحوار والملامح الأسلوبية.

المبحث الثالث: دراسة تحليلية لنماذج مختارة.

المبحث الأول :

الحـوار وبناء النص الشعري.

المبحث الأول : الحـوار وبنـاء النـص الشعري.

مدخل:

طرق الشعراء العرب القدامى صنوفًا من أبنية الشعر(١) عبر نتاجهم الشعري ، والهذليون ليسوا بمنأى عن تعددية البناء المعماري للنص الشعري القديم، إذ نرى (المقطعة الشعرية) تتجلى في النص الهذلي، كما تتجلى (قصيدة الموضوع الواحد) مشكّلةً بنية نصية حاضرة بكثرة في ديوانهم الشعري، وتحضر كذلك (القصيدة المتعددة الموضوعات). وبهذا يلجأ الشاعر الهذلي إلى التنوع البنائي في النص بحسب طبيعة التجربة الشعرية، وما يستدعيه الموضوع الشعري. كما يلجأ إلى الحوار؛ ويستعمله عبر هذا التنوع البنائي للنص الشعري.

فالحوار كأسلوب فني يسهم في بنائية النص من حيث الترابط بين أجزائه، ومقاطعه، ومن حيث التلاحم الكامل في المعمار البنائي، والحوار الشعري يرفد استمرارية الدفق الابداعي في النص، فيكون البحث عن الوحدة داخل القصيدة مطلباً مُلِحًّا تقتضيه الرؤية النقدية للنص الشعري.

---

(١) اهتم الأدباء والنقاد العرب ببنية القصيدة العربية، وقد تناولها الكثير منهم وفق رؤى متعددة، ولعل من أبرزهم في القديم ابن قتيبة، وابن طباطبا، وحازم القرطاجني...، وفي العصر الحديث تناولها العديد من الباحثين والنقاد العرب بالدرس والتحليل، فمن المؤلفات في هذا: ((بناء القصيدة العربيية))، د: يوسف حسن بكار، دار الإصلاح للطباعة والنشر. الدمام، السعودية. وكذلك كتاب ((بنية القصيدة الجاهلية...))، د.علي مراشدة. جدارا للكتاب العالمي. عمّان. الأردن. ط/ ٢٠٠٦. وآخرين. إذ يرى الدكتور (علي مراشدة) في خاتمة دراسته أن الدراسة كشفت عن التباين بين مدلول مصطلح البنية في النقد القديم ومدلولها في النقد الحديث؛ ففي النقد القديم كانت أقرب إلى معنى البناء وضمِّ الأجزاء إلى الأجزاء بغية الوصول إلى القصيدة الناجزة... أما مصطلح البنية في النقد الحديث فقد أصبح يعني صفات وخصائص القصيدة الناجزة من خلال مكونات هذه القصيدة وما يربط بين هذه المكونات من علاقات ووشائج. وانتهى إلى وجود ثلاثة أنماط بنائية من النصوص الشعرية:

المقطوعة الشعرية ، والقصيدة ذات الشريحة الواحدة ، والقصيدة ذات الشرائح المتعددة. بنية القصيدة الجاهلية. ص: (٢٤٩).

يلتفت أحد الباحثين في ظل هذه الفكرة إلى مسألة حضور الحوار بوصفه نمطاً تعبيرياً في القصيدة العربية القديمة، حيث أكد الباحث سعيد الأيوبي إلى أهمية الحوار في الشعر الجاهلي ، ودالاً به على "وحدة الكلام و لمِّ أطرافه في موضوع يريد الشاعر إظهاره" (1). وهذا القول يكشف عن أهمية البعد التركيبي للحوار، وأهمية حضوره كأ سلوب فني يزيد من تماسك بناء النص الشعري، ووحدته.

لذا نحن معنيون هنا بدراسة الحوار عبر البناء النصي في شعر الهذليين، إذ ستركز الدراسة على فاعلية الحوار، وحضوره في الموضوعات داخل النص الشعري. ومن ثم يمكننا تأمل ارتباط الحوار بالموضوعات الشعرية، أو بالوحدات البنائية من خلال ما تتيحه النصوص الشعرية.

فنرى في **المقطعات الشعرية**(2) أنها تحضر بكثرة لدى شعراء هذيل في الوصف، غير أنَّ الشاعر الهذلي لم يغفل الجانب الحواري في بعضٍ منها، كالذي نجده عند صخر الغي حين رثى ابنه تليداً (3):

وما إنْ صوتُ نائـــحةٍ بَلَيْلٍ ... بسَبْلَلَ لا تنامُ معَ الهجودِ
تـجهنا غ ـــــادين ف ـــسايلتني ... بـواحدةٍ وأسأل عن تَلِيدي
فقلتُ لها ؟ أما س ـــاق حُرٍّ ... فبان مع الأوائل من ثمود
وقالـتْ لن ت ــرَى أبداً تليداً ... بعينك آخر الدهر الجديدِ
كـــلانا رَدَّ ص ـــاحبه ب ــيأسٍ ... وتأنـيبٍ ووج ــدانٍ بعـــــيدِ

الحوار هنا جزء من مشهد سردي استدعاه الشاعر للكشف عن حالته لفقد ابنه، وهو يشكّل وسيلة فنية أراد من خلالها إقناع ذاته بالتأسي عن رحيل ابنه. فالحوار يمثل نقطة وصول إلى خاتمة المشهد بما يكشف عنه من استنتاج. فالشاعر عبر هذه المقطعة الشعرية الرثا ئية يصل إلى النهاية المؤلمة، بقوله:

---

(1) انظر ((عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي)). تأليف سعيد الأيوبي. مكتبة المعارف. الرباط. المغرب. ١٩٨٦ م. (ص:٢٠٠).

(2) أعني بالمقطعات الشعرية ما تكون عدد أبياتها ستة أبيات شعرية فما دون.

(3) ((الشرح)): (١/٢٩٣).

كـــلانا رَدَّ صـــاحـــبه بـيأسٍ وتـــأنيبٍ ووجـــدانٍ بعـــيـــدِ

وفيما يبدو أنَّ الحوار المكثّف الذي دار بينهما قد كشفَ عمَّا يحسانهِ تجاه فقدهمَا للأبناء، فجاءَ متوافقًا، وسريعًا مع بنية النص الشعري، ومختزلاً لمشاعر الحزن، وألم الفقد والغياب.

وفي نص آخر لأبي جندب الهذلي يعاتب فيه رجلاً من قومه يقال له "سفيان ذو الزِّرَّين بن ملجم القِردي" يقول فيه(١):

لعَمْرُكَ ما سُـــفيانُ عنِّي بِمُقْصِرٍ ولو كان دوني زاخرانِ من البحرِ
لعَمْري لقد أقْصَرْتُ إن كان نافعي وأقصيتُ داري دُونَ دارِ بني بَكْرِ
تُحَدِّثُني عيناكَ ما القلبُ كـــاتمٌ ولا جنَّ بالبغضاءِ والنَّظَرِ الشَّزْرِ
فماذا تُرَاني ضَّرني أنْ شَـــنِئْتَني لدُنْ أنْ نَشَأنَا ثُمَّ كُلٌّ إلى كُبْرِ
وكنتُ سِنانًا يخرقُ الجلدَ حَدُّهُ بمرْصَادِ أهْدَافٍ إلى ثِـــلَلِ عُفْرِ
وَفِينَا وإنْ قيلَ أصطلحنَا تَضَاغُنٌ كَمَا طَرَّ أوبَارُ الجِرَابِ على نَشْرِ

يتجلى هنا الحوار الداخلي في قول الشاعر: "لعمركَ"، كما أنه يستند إلى أسلوب الالتفات من خلال تنوع الضمائر (كاف الخطاب، وياء المتلكم، ونا المتكلمين)، والأفعال مثل: (أقصرتُ، تُراني، نشأنَا، قيلَ). ولعلَّ هذين الأسلوبين يرفدان الحوار الشعري، ويسهمان في الكشف عن أطرف المعاتبة، وعن قصتها، وعن أسبابها، وما ستؤول إليه من التضاغن والبغضاء بينهما. كل هذا يأتي متوافقًا مع بنية النص. ومتناغم مع السياق، والمضمون الشعري.

وكثافة الحوار، وتركيزه في مقطعة أبي جندب يظهر المعاتبة الموجهة إلى (سفيان)، فجاء منسجمًا مع بنية المقطعة الشعرية.

---

(١) ((الشرح)): (٣٦٧/١).

وتبدو القصائد **ذات الموضوع الواحد** [1] من أكثر النصوص الشعرية دورانًا في ديوان الهذليين بإزاء المقطعات الشعرية، ويتصدر الحوار الشعري العديد من النصوص كأداة فنية تُلَمْلِمُ أطرافَ الكلام في الموضوع العام بالقصيدة، فنجد الشعراء الهذليين في هذه القصائد يلج أون إلى الحوار بحثا عن وحدة شعرية، وذلك من أجل إضفاء بُعْدٍ واقعيٍّ ، وموضوعيّ على الأحداث والموضوعات المتناولة؛ إذ إنَّ قصائد الموضوع الواحد تتحد في وحدة شعرية وتتجلى في لوحة متماسكة البناء في الغالب الأعم؛ لذا نجد أن حضور الحوار كأداة فنية يزيد من تماسك القصيدة بنائيًا، ويسهم في إضفاء البعد الواقعي للقصص الشعرية.

فالشاعر الإسلامي مُلَيْحُ بن الحَكَم الهذلي يلجأ إلى الحوار الشعري في القصيدة ذات الموضوع الواحد حين تغزل بسعدى، ووصف أطلالها، وصور ظعنها، وما كان بينهما من لقاء وحوار؛ إذ يقول[2]:

فلما رأينَ القومَ قد ألحقتهمُ ... بهنَّ نواجٍ في الأزمَّةِ نُعَّجُ
صرونَ بأعناقِ الظباء وأتلعتْ ... لهنَّ وجوهٌ لِيطُها مُتَبَلِّجُ
وقلتُ لها عوجي بعيركِ وأنبرَى ... بها جؤجؤٌ مثلُ السفينةِ أهوجُ
تيثبي حزينا لايزال يهيجُهُ ... لنأيكِ أشطانٌ من البينِ خُلَّجُ
به من هواكِ اليومَ قد تعلمينَهُ ... جوًى مثلُ مومِ الربع يبرى ويلعجُ
فصدَّتْ بسهلِ المدمعين تَزِينُهُ ... عِذَابُ اللَّمَى كالأقحُوَانِ مُفَلَّجُ
وقالتْ ألاَ قد طالَ ما قد غَرَرتنَا ... بخدعٍ وهذا مِنكَ حُبٌّ مُزلَّجُ
فجئنَا بقولٍ ليسَ فيه خِلابةٌ ... وإلاَّ فتكليمِي عليكَ مُحرَّجُ
إذا شئتَ فاصدُقني الحديثَ فإنَّما ... صفيِيٍّ من الناسِ الذي لا يُمَزَّجُ
وأوثقْ لنا عهدًا ندُمْ لكَ ما جرَى ... على ثبجَ البحرِ السفينُ الُملجِّجُ
وإلاَّ فآذِنَّا بصُرمٍ نُمِتْ به ... أقاويلَ تقرا كلَّ يومٍ وتُزْعَجُ

---

(١) أعني بالقصائد ذات الموضوع الواحد ما تكون سبعة أبيات فأكثر، وتحتوي موضوعاً شعرياً واحداً.

(٢) معنى صرون: مِلْنَ وقيل نظرنَ، نواجٍ: الناجية من الأبل، الأزمَّةِ: التي تزم بالزمام، أتلعتْ: طلعت. لِيطُها: لونها وقيل جلدها. مُتَبَلِّجُ: مشرق، وجلي. جؤجؤٌ: عظم الصدر. الموم: البرسام، وقيل الجدري الكثير المتراكب، وقيل الحمى. اللَّمَى: سواد الشفتين. مُزلَّجُ: الذي لا يعتد به، يقول قولا لا يفعله. خِــلابةٌ: الخداع بالقول اللطيف. الملجج: الذي يخترق لجة البحر. تُزْعَجُ: طردته. انظر ((الشرح)): (١٠٣٥/٣).

فقلتُ لها هل حبُّكِ اليومَ زائدٌ   على كُربةٍ لا بدَّ أن ستفرَّجُ

...

يكشف الحوار هنا عن أهمية حضوره في موضوع الغزل المرتبط بهذه الأداة الفنية، التي يلجأ إليها بعض الشعراء من أجل التواصل مع محبوباتهم، فلجأ الشاعر للحوار الشعري في أشد اللحظات تأزمًا، وهي لحظة الفراق، التي رسم ملامحها عبر المقطع السابق، فحين همَّ القوم بالذهاب، واستعدوا للرحيل ابتدرها بقوله: "وقلتُ لها عوجي بعيركِ" أملاً في العودة، غير أن البعير انبرى؛ وكأنَّه يشيرُ بذلك إلى عدم الاكتراث لحال العاشق، وعدم التقدير للموقف المؤلم الذ يمّر به. ولربما تظهر أهمية الحوار أكثر حين يصوّر (الشاعر/العاشق) صد محبوبته عنــه بسهل المدمعين؛ لأنه كشف عن شعور ها تجاه ه، وأبان عن سبب الصدِّ والهجران، الذي ينبع من الإحساس المتولَّــد عند المرأة في الشعور بالخداع والكذب في الحب، فكان اللقاء بينهما عتاب محب احتوى الشفافية في نقل الشعور المتبادل بينهما. وربما أكثر ما حملها على ذلك إرادتها للحب الخالص، إذ قالت:

وقالتْ ألاَ قد طالَ ما قد غَرَرتَنَا   بخدعٍ وهذا مِنكَ حُبٌّ مُزلَّجُ
فجئتَنَا بقولٍ ليسَ فيه خِلابةٌ   وإلاَّ فتكليمِي عليكَ مُحرَّجُ
إذا شئتَ فاصدُقني الحديثَ فإنَّما   صفيِّيٌ من الناسِ الذي لا يُمَزَّجُ
وأوثقْ لنا عهدًا ندُمْ لكَ ما جرَى   على ثبجِ البحرِ السفينُ المُلجِّجُ
وإلاَّ فآذِنَّا بصُرمٍ نُمِتْ به   أقاويلَ تقرا كلَّ يومٍ وتُزْعَجُ

...

هنا نجد صوت المرأة ينقلنا إلى مرحلة متقدمة في لحظة الالتقاء التي اعتمدت على الحوار الخارجي؛ للكشف عن الدور المناط بالشخصية كصوت أنثوي أراد الشاعر التواصل معه في دائرة العشق والحب، ولربما نجد أن شخصية المرأة الحاضرة هنا قد عبرت عن رأيها في العلاقة التي تحكمها بالعاشق؛ لذا نرى أنها لا تريد الخداع، وإنما تريد الصدق عبر هذه العلاقة؛ وهذه الرؤية الصادرة عنها تبرر موقف الصد الذي أبان عنه الشاعر عبر المقطع السابق. وبعد أن أتاح الشاعر لصوت المرأة بتوي موقفها، لجأ إلى تبرير موقفه هو تجاه هذه العلاقة، ولعل علاقته بالمرأة شابها نوعٌ من التوتر، وقد ذكر أنها كربة لابد من أن تنفرج يومًا ما.

وبهذا تتبدى أهمية الحوار بنائيا عبر المقطع السابق الذي كشف عن رغبة الشاعر في الحوار مع المحبوبة ، لاسيما حين تأزمت العلاقة بينهما، فاستدعى مليح بن الحكم الحوار عبر هذه الوحدة البنائية؛ ليكشف عما يدور بين الشخصيتين من شعور تجاه كل طرف، فكان حوارًا متوافقًا مع الموضوع الشعري، ومتجليًا في المقطع الشعري الذي مثَّل لحظة الفراق بين العاشقين، فكان بالتالي كاشفًا عن أزمة التوتر القائمة بين الشاعر ومحبوبته. وما بين اللحظتين (الفراق واللقاء)؛ حيث تبدو الرؤية قد شابها بضع شوائب في البداية، وأنها تحولت من لحظة الفراق إلى لحظة اللقاء عبر موقفين أحدهما اتسم بمجرد الرؤية والالتزام بالصمت، والآخر كان مدعاة لحضور الحوار الشعري؛ لذا فقد اتسم الحوار هنا بهامش من الحرية والموضوعية ؛ حين أسهم في الكشف عما يختلج في النفس العاشقة.

أمَّا الشاعرُ أبو صخر الهذلي فنجده يبرز في تجربة حوارية تختلف عمَّا وجدناه في القصيدة السابقة؛ لذا نجد الحوار الداخلي في حواره مع القلب قد جاء في سياق الموضوع الغزلي، ولكنه بدا مختلفًا عمّا نجده عند الشاعر السابق، إذ يقول(1):

وقد قُلْـــتُ للقلبِ اللجوجِ ألا تَرَى	سُلِبْتَ النُّهَى أنْ لِيــسَ لِلْهُونِ تَابِعُ
وقـــدْ طـــال هـــذا لا أراكَ منوَّلاَ	ولا أنتَ إنْ راعَ الــمحبونَ رائعُ
تَـــهِيمُ فـــلا موتٌ يريحُ من الذي	تُـــلاقِي ولا عـــيشٌ يُـــؤَمَّلُ نَافِعُ
فـــقال وأســـتارُ الجـــوانحِ دونَهُ	وأشـــفقَ لَّما طـــالَ فيها التَّـــراجعُ
غُلِـــبْتُ فلا آلُـــوكَ إلاَّ الذي ترى	من الأمرِ فانظر ما الذي أنتَ صانعُ
وسلْ ذا الجلالِ اليومَ يُعْقِبْكَ سَلوةً	على هَـــجْرِها واللهُ راءٍ وســـامعُ

...

فالحوار مع القلب جاء هنا في سياق غزلي، إذْ حاول الشاعر أن ينطلق عبر حواره الداخلي من (القلب)، ويجعله شخصية حاضرة في النص الشعري. فالقلب فاعلٌ في علاقته مع المرأة؛ حيث توجه الشاعر إلى قلبه اللجوج، إذ قال: ألا تَرَى سُلِبْتَ النُّهَى. وبهذه البداية يحيل الشاعر الأمر لهذا القلب اللجوج في حب ليلى، والهائم بها حدَّ الموت، فقال القلب مشفقا لما

(1) ((الشرح)): (٢/٩٣٤).

طال التراجع فيها بأنه غُلِبَ بهذا الحب، لذا أحال الأمر إلى صاحبه بقوله: فانظر ما الذي أنتَ صانعُ!.

بهذا نجد أن الحوار يأتي في وسط القصيدة ، ويمتدُّ إلى آخرها في بناء يقوم على التراجع الحواري بين العاشق وقلبه اللجوج ، فهو هنا يظهر للمتلقي بأن القصيدة ذات وحدة متكاملة ومتجانسة، كما أنها تقدم له مشهدًا حيًّا يتأسس على الحوار الشعري الداخلي.

وكأنَّ الحوار الشعري حين يجيء متصلاً ببناء النص الشعري ذي القصيدة الواحدة يؤكد على فكرة التلاحم بين أجزاء القصيدة، ويسهم في الرقي بصورها المجسدة والمتلاحمة، كما أنه يرفد الأبعاد التابعة للحدث القصصي، ومن خلال النص السابق رأينا أن البعد الواقعي يلازمُ القصة الشعرية.

وفي الرثاء نجد الشاعرة الهذلية جنوب بنت العجلان، أخت عمرٍو ذي الكلب بن عجلان الكاهلي، ترثي أخاها عمرًا بقصيدة مؤثرة ، تبين فيها أن مقتله لم يكن كما ادعى الفهميون بقتلهم إياه، بل كان بسبب نمرين انقضا عليه وهو نائم، ومن ذلك قولها(1):

سألتُ بعمرٍو أخـــي صَحْبَهُ ... فأفْظَعَني حِيــنَ رَدُّوا السُّؤَالا
فقالـــوا أُتيِــحَ لـــه نَائِمًا ... أغـــرُّ السِّبَاعِ علـــيهِ أحَالاَ
أُتيحَ لـــهُ نَـــمِـــرَا أَجْـــبُلٍ ... فـــنَالا لعمرُكَ مِنْـــهُ مَنالا
فأقسمتُ يا عمرو لو نبهاكَ ... إذًا نبَّهَا مِنكَ أمْـــرًا عُضالا
إذًا نبـَّهَا لـــيثَ عريسةٍ ... مفيدًا مفيتًا نفـــوسا ومالا
هما مع تصرُّفِ ريبِ المنون ... من الأرض رُكنا ثبيتًا أمالا
هما يومَ حُـــمَّ لـــه يومـــهُ ... وفَال أخو فهمٍ بُطْلاً وفالا
وقـــالوا قتلـــناهُ في غـــارةٍ ... بآيةِ مَـــا أنْ ورثنا النبالا

القصيدة تكذيب لمزاعم فهم، والحوار يسهم في الكشف عن ذلك، إذ تستحضر الشاعرة أصحاب أخيها، ثم تسألهم، مكونة بذلك بداية الحوار؛ لتستمعَ لإجابتهم الموجعة التي دلَّ عليها

---

(1) ((الشرح)): (٢/٥٨٣).

موقفها منها حين قالت: (فأَفْظَعَنِي)، وبهذا الحوار الجديد الذي يفنَّد الحوار السابق تأتي أهميته في البناء الشعري باعتبار أنه هادم لمقولة الفهميين، ومبطل لإدعائهم.

ولعلَّ هذه (الفظاعة) ترفد الطريقة الحركية في بناء الحوار الشعري، إذ نجدها تمثل تحولاً تنبيهيًا يثير جذبًا للبداية . وفيما يبدو أنَّ الرثاء كان أحد الأسباب المثيرة للعاطفة في البعد الحركي/ الدرامي الذي تمَّ به ردُّ السؤال:

فقالـــوا أُتِـيِـحَ لــه نَائِمًا   أغـــرُّ السِّبَاعِ علـيهِ أحَالاَ

أُتيحَ لـــهُ نَـــمِـــرَا أَجْـــبُلٍ   فـــنَالا لعمرُكَ مِنْـهُ مَنالا

فالجواب هنا يبرز لفظة (أتيح له) التي تثبت الحقيقة، والمختارة بعناية ، إذ إنها صادرة من الصحب لا منها؛ مما يزيد في جمالية التلقي بعدًا خفيًا أرادت الشاعرة أن تظهره على لسان الأصحاب لتأكيد الحقيقة المقَّرَرة، كما انها أضفت بعدًا موضوعيًا واقعيًا فيما تضمره المفردة من دلالة خفية.

وتكشف بنية الحوار الشعري داخل النص عن أهمية حضور الحديث عن طريقة موت أخيها، إذ نرى أنه تقدم الحديث عن أخيها، وتؤخر حديث الفهميين، وإدعاءهم قتلَ أخيها، وكأنها تريد بذلك تكذيب هذا الادعاء من خلال إظهار شجاعته، وقوته، وتقديم حديثه على زعمهم.

فيتجلى بناء الحوار الشعري في النص بين وظيفتي السردية والحركية؛ وقد تبدو واضحة حين صورت الشاعرة مقتل أخيها عمرو عندما سألت أصحابه المرافقين له، فأفظعها الجواب الذي صدر عنهم. ومن خلال هاتين الوظيفتين يتيح الحوار الشعري هامشًا للبعد الواقعي في القصة الشعرية.

أما **القصائد ذات الموضوعات المتعددة** [1] فيأتي الحوار فيها أكثر تعقيدًا من مجيئه في مقطعة شعرية أو قصيدة ذات موضوع واحد؛ لأنَّ الحوار حين يأتي في هذه القصائد فإنه يرتبط بتعدد الموضوعات الشعرية داخل النص الشعري من حيث الجمع بين ألوانه المختلفة، كما أنه

---

(١) أعني بالقصيدة ذات الموضوعات المتعددة التي تتعدد موضوعاتها أو أغراضها الشعرية في النص الواحد.

يسهم في وحدة القصيدة، ويزيد من تماسك البناء الشعري، والقصائد المتعددة الموضوعات تقل عن غيرها من النصوص الأخرى في الشعر الهذلي ؛ لذا فإنه من هنا يكتسب الحوار أهميته عبر المطولات الشعرية.

ولعلَّ تعدد الموضوعات الشعرية "في القصيدة العربية القديمة كان نابعًا من اختلاط التجربة الذاتية بالتجربة الجماعية، ومن امتزاج شخصية الشاعر بحياة قبيلته، وقد وقعت القصيدة الهذلية تحت سحر البناء الفني المتداول فاتسمت بتعدد موضوعاتها كما نلمس عند ساعدة بن جؤية والمتنخل"[(١)] وأبي ذؤيب ومليح بن الحكم.

من القصائد المتعددة الموضوعات قصيدة اشتيار العسل، التي تبدو حاضرةً عند ساعدة بن جؤية وأبي ذؤيب؛ لذا نراها تحتوي على موضوعات متنوعة تبدو للقارئ منذ الوهلة الأولى أنها متباعدة على مستوى المعنى، غير أن السياق والدلالة يكشفان عن ترابط في البناء الداخلي للمعاني ، ويأتي الحوار الداخلي مسهمًا في البناء العام لل نص الشعري من حيث الحفاظ على حركة المعنى في القصيدة كاملة. وربما يأتي الحوار الشعري محفزًا للشاعر في بداية النص، ورافدا للبناء الشعري.

ومن أبرز القصائد الطويلة التي تناولت في سياقها (اشتيار العسل) بوصفه موضوعً بارزا ومؤثرا في بناء القصيدة، قصيدة أبي ذؤيب الهذلي، التي قال في بدايتها[(٢)]:

أبِالصُّرْمِ من أسماءَ حدَّثَكَ الذي ... جرَى بيننا يومَ استقلتْ رِكابُهَا
زجرت لها طيرَ الشمال فإن تكنْ ... هواكَ الذي تهوى يصبكَ اجتنابها
وقد طفتُ من أحوالها وأردتُها ... سنينَ فأخشى بَعْلَها وأَهابُهَا
ثلاثةَ أحوالٍ فلمَّا تجرَّمَتْ ... علينا بِهُونٍ واستحارَ شبابُهَا

(١) ((البناء الفني في شعر الهذليين))، ص: (٢١).

(٢) معنى الصُّرْمِ: الهجران. الخذفِ: صغار الحصى. سبٍ: من أدوات الاشتيار وهو أن يضرب وتدًا ويشد به حبلاً يتدلى بها المشتار للعسل. والخيطةِ: دُرَّاعة تلبس للاشتيار. الوكفِ: النطع. الإيامِ: الدخان. شِيابُهَا: مزاجها وخلطها. أنظر القصيدة ((الشرح)): (١/ ٤٢).

قسَّمَ أبو ذؤيب قصيدته إلى ثلاثة مقاطع تناول في المقطع الأول : حديثه مع أسماء (الموضوع الرئيس) ، وفي الثاني : وصف الخمر (الموضوع الثاني) ، وفي المقطع الثالث : تناول اشتيار العسل (الموضوع الثالث). وعبر هذه الموضوعات المختلفة في الظاهر ، والمتصلة في الدلالة نجد أن أبا ذؤيب يخاطب في البيت الأول (المخاطب) ، وهي ذات الشاعر بأسلوب التجريد المحض، وصوّر ما دار بينهما من صرم وهجر وقطيعة ؛ لذا وصف ريقها بالخمر ، ومن ثم أمعن في معنى العسل والاشتيار، والجامع بين هذه الموضوعات يعود إلى الجد في طلب مكوناتها (الأنثى والخمر والعسل) والتي تتصف بالمَنَعَة في الكل؛ ومع ما تتصف به الأنثى من منعة حين كانت محاطة ببعلها وعفتها، وبالخمر من الحراس في القافلة، والعسل بالمكان المرتفع ، وبصاحبه الخالدي؛ كل هذه المكونات تبدو أنها متباعدة إلا أ ن براعة الشاعر تكمن في الجمع بين هذه المكونات المتعددة حين جمع بينها؛ ودلَّ بها على المنعة في الكلّ.

فالشاعر هنا يسرد قصته مع أسماء -محبوبته- حين فجع برحيلها، واستقلت ركابها، وبنظرة تشاؤمية يتحدث بضمير الغائب عن هذا الرحيل وعن الخمر وعن اشتيار العسل، و يبدو في هذا النص تأثره بنص ساعدة بن جؤية من حيث التشابه في البناء الشعري . ومن حيث بداية الاستهلال في كلا النصين[1].

أما البداية في المقطع الأول من قصيدة أبي ذؤيب فنجد أنها تتكئ على الحوار الداخلي، الذي يلجأ الشاعر فيه إلى تعدد الضمائر بين الخطاب والغياب والتكلم، ويلجأ بعد ذلك إلى الحوار مع القلب الذي طالما نهاه عن هذا الحب، فجاء حواراً داخلياً سريعاً:

عصاني إليها القلب إني لأمــــره	ســـميع فما أدري أرشدٌ طِلابها
فقلتُ لقلبي يالكَ الخيــــرُ إنَّمَا	يدَليك للمـــوت الجديد حبابها

إذ يبدو العصيان – منذ الوهلة الأولى– فاعلاً سرديًا يمهدُ به الشاعر للحوار الداخلي، حيث لعبت أدوات الربط في إضفاء البعد السردي للوظيفة الحوارية، وكأنَّ الشاعر هنا أراد البحث عن رؤية مشتركة بين الجمع لصورتين تبدوان متباينتين؛ إلا أنهما تندرجان تحت مظلة

(١) انظر قصيدة ساعدة بن جؤية في ((الشرح)): (١٠٩٧/٣).

واحدة تحققت في الغرض الشعري الذي انطلق منه الشاعر وانتهى إليه وهو الغزل ؛ لذا نجد (القلب) يجمع الكثير من المتناقضات طالما أنَّ هناك تَعَلُّقًا بها، وحُبًّها، في حين يبدو أنه يظهر بمظهر الشخصية الفاعلة داخل القصيدة. ولعل حضور الرؤية الوصفية للمشتار أسهم في الجمع بين المعاناتين التي يجدها العاشق مع محبوبته، وفي المعاناة التي يصورها الشاعر عندما يصف معاناة المشتار في اشتياره للعسل.

وانطلاقا من هذا فإنا نجد قصيدة الاشتيار تكشف عن طريقة متفردة في البناء الشعري، لاسيما فيما نراه من نص ساعدة بن جؤية المشار إليه سابقًا، ونص أبي ذؤيب الماثل أمامنا. إذ إنهما اعتمدا الحوار الداخلي؛ المتمثل في الحوار مع القلب في بداية النص الشعري. ولو تتبعنا نصَّ أبي ذؤيب هنا للمسنا فرادة هذا البناء، والحوار الشعري لدى أبي ذؤيب يتكئ على سيطرة الضمير الغائب في كامل القصيدة، و بهذه السيطرة التي شكلت نوعًا من الصراع الداخلي لدى الشاعر بين ضميري الغائب والمتلكم تتكشف مقدرته الشعرية في الجمع بين المتناقضات ، وإدارتها من خلال هذا الصراع الداخلي في النص الشعري.

استطاع أبو ذؤيب عبر هذه القصيدة أن يوغل في نفسية الشخصيات متتبعًا حركة المشتار، وجديته في اشتيار العسل، وأن يصف معاناة العاشق ومحبوبته، وأن يصف رحلة الخمر، فتبدو هذه الموضوعات الشعرية من المتناقضات والمتباعدات؛ إلا أن إمعان النظر، وإعادة القراءة؛ والبحث عن الجامع بينها يوحي بمرتكز للنص، يَتَلَخَصُّ في المَنَعَة لدى الكلّ، فالكلُّ بمنأى عن السهولة في الوصول إليه، إذ نجد المرأة في مَنَعَة من الوصول إليها كما هو الحال في العسل والخمر.

ونخلص من هذه القصيدة إلى أن تعدد الضمائر، وحضور الحوار الداخلي في بدايتها، وتتابع الموضوعات الشعرية والجمع بينها، والصراع الداخلي لدى الشاعر ، كل هذا أوجد صورة شعرية تتكئ على السردية في الأداء، فالحوار هنا جاء كاشفاً عمّا يدور بداخل الشاعر من معاناة. ومسهما في الوحدة الموضوعية داخل قصيدة الاشتيار.

أما الشاعر الهذلي مُلَيْحُ بن الحَكَم فقد اهتم بالغزل في شعره، وكرّس نتاجه حول هذا الغرض الشعري، كما أنه تميز على كثيرٍ من شعراء هذيل في هذا الغرض، إذ نراه يصور مشهدًا حزيناً لــ(ليلى) حين يتأهب ظعنها للرحيل، فنجده يلجأ للحوار هنا[1]:

فلمَّا اصطففن السير والتفَّ كَورُها　　عليها كما التفت غُروسُ الجداولِ
وأرخت لخِرصانِ البُرَاتِ خُدُودَها　　براجفةٍ مــثل الجذوعِ الرواقلِ
وعمَّمَ ألحِيــها اللَّجينُ ووُجِّهتْ　　على واضحِ الأهدابِ سهلِ المناقلِ
جزعتُ بقــولٍ ليتَ ليلى وأهلَها　　وجَامِلَهُم أجْلَوا بأهلي وجَاملي
وقلتُ سِوى ليلى الوداعُ فإنني　　أرى ذاك منها اليوم إحدى النوافلِ
فضنَّت علينا بالوداعِ فلم تُجبْ　　حزينًا ولـم تردُدْ كلامًا لسائلِ

يصور الشاعر عبر هذه اللحظة المؤلمة المتمثلة في لحظة الفراق مع محبوبته حدثًا حزينًا في حياته، ويرسم اصطفاف الجمال كالنخل الذي يتثنى على جدوله، كما أنه لم يغفل عن تصوير الجمال حين أرخت للبرات (الدليل)!. فيأتي الحوار مُفْصِحًا عن الإحساس بالجزع لهذا الفراق، فالذات تلجأ إلى التمني:

جزعتُ بقولٍ ليتَ ليلى وأهلَها　　وجَامِلَهُم أجْلَوا بأهلي وجَاملي
وقلتُ سِوى ليلى الوداعُ فإننــي　　أرى ذاك منها اليوم إحدى النوافلِ

حين أدركه الجزع لجأ إلى التمني الذي صدر عن نفسٍ متألمة، ومما زاد ألَمُهُ أنَّها ضنّت عليه بالوداع. وفي هذه النهاية نجد الشاعر يلجأ إلى التمني المتوافق مع السياق؛ لأن السياق من خلال تصوير لحظة الفراق يستدعي مثل هذا الأسلوب، فكأنَّ الشاعر يتمنى على المحبوبة ألاَّ تفارقه.

وعندما نتأمل المقطع الدال على محاولة تعميق العلاقة من قبل (الشاعر/العاشق) بمحبوبته؛ نجد أن الوصل بالمحبوبة باء بالفشل ، فكأنَّ الصمتَ المطبقَ بينهما يلعبُ دورًا بارزًا في الكشف عن هذه المحاولة الفاشلة.

---

(١) ((الشرح)): (١٠٢١/٣).

لذا يأتي الحوار الشعري في هذا المقطع البنائي من النص؛ ليمثلَ تواصلاً كان يسعى إليه العاشق، وليكسرَ به حاجز السردية التي برزت من خلال القصيدة.

من القصائد المتعددة الموضوعات ما نجده في قصيدة الرثاء، حيث يظهر التداخل بين موضوعي الرثاء والوصف، فكانت أكثر القصائد المطولة في الرثاء تتجه حول هذا الاتجاه من الأداء الشعري؛ لذا نجد أن بعض الشعراء من هذيل لجأوا إلى طريقة تتابع القصص المتصلة برثاء المرثي؛ فكان بعض الشعراء يستعمل الحوار الشعري من أجل البحث عن تواصل يتسلى به عن الفقد الذي يعني له شيئًا كبيرًا، مثل ما نجده عند صخر الغي في البائية[1]؛ حين رثى أخاه أبا عمروٍ، وأبا صخر الهذلي من خلال قصيدته الهائية[2]؛ حين رثى ابنه.

ومن المطولات التي جمعت بين الرثاء والوصف قصيدة أبي ذؤيب في رثاء أبنائه الذين تساقطوا بسبب مرض الطاعون، فقال عينيته المشهورة[3]:

أمـــن المنون وريبها تتوجع	والدهر ليس بمعتب من يجزعُ
قالت أميمة مالجسمك شاحباً	منذ ابتذلت ومثل مالكَ ينفعُ
أم ما لجنبك لا يلائم مضجعا	إلاَّ أقض عليك ذاك المضجعُ
فاجبتها أن ما لجسمي أنه	أودى بني من البلاد وودعوا
أودى بنــي وأعقبوني حسرة	بعد الرقاد وعــبرة لا تقلعُ

جاء الحوار منذ البدء حوارًا ذاتيًا، فكان الحوار الذاتي مثيرًا لأسلوب التأمل في الحدث الرئيس؛ لذا لجأ الشاعر للحوار الخارجي عبر استحضار شخصية أميمة المتسائلة عن سر الشحوب:

ما لجسمك شاحبا؟

(١) انظر القصيدة في ((الشرح)): (١/٢٤٥).
(٢) المصدر السابق: (٢/ ٩١٥).
(٣) المصدر السابق: (١/٤).

وبهذا السؤال، تسأل أميمة الشاعر عن سر شحوب الجسم، وهي هنا لم تكتفِ بالسؤال؛ بل نراها تتجه إلى التقرير حينما تشير إلى نفعية المال "ومثل مالكَ ينفعُ" كأنها تضيء له الطريق، وتحاول إخراجه من دائرة الشحوب، والابتذال الجسدي الذي ارتبط بالهمِّ المتلاحق، كما أبان سؤالها عن عدم الارتياح الذي يعلو هامة الشاعر المفجوع بالفقد الجماعي:

أم ما لجنبك لا يلائم مضجعا إلاَّ أقض عليك ذاك المضجعُ

وكأنَّ بأميمة تتغلغل في نفسية الشاعر، وتنتقل من المحسوس (الشحوب والابتذال الجسدي) إلى ما هو أعمق وآلم، أعني الإحساس بعدم الارتياح أثناء النوم (الأرق)، والانزعاج حد الحرمان من لذة النوم، وكان ذلك بسبب التفكير في فقده الأبناء الخمسة الذين هلكوا.

وحضور الصوت الأنثوي في بداية النص أسهم في بناء القصيدة من حيث التواصل مع هذا الصوت المرتبط بالحزن والرثاء؛ لكون الكائن الأنثوي يشكل صوتًا جاذبًا للشاعر العربي منذ أقدم العصور، فكيف باله ذليين الذين يتصلون بتقاليد فنية أو اجتماعية تدعوهم إلى الاستمرار في نهج ممن سبقهم من حيث الاتكاء على الصوت الأنثوي في العديد من النصوص الشعرية؟.

وربما يتجه الشاعر إلى بحث هذا (الوجع) عبر إجابته حين ردَّ عليها بقوله:

فاجبتها أن ما لجسمي أنه أودى بني من البلاد وودعوا
أودى بنــي وأعقبوني حسرة بعد الرقاد وعـــبرة لا تقلعُ

وبالإجابة على تساؤلها ينطلق الشاعر إلى تفسير (الشحوب) الذي اعتلى الجسم، فيذهب إلى ذكر السبب الذي يكمن في فراق الأبناء وموتهم الجماعي على التوالي.

بل ربما تتواصل الإجابة على سؤال أميمة بالاستطراد حول تتبع هذا الوجع في نظرة تأملية؛ لبحث الصراع الأزلي بين الحياة والموت ، عبر قصص ثلاث تبتدئ بقول الشاعر: "والدهر لا يبقى على حدثانه". فكانت قصص الرثاء الاستطرادي حين تأمل "قصة حمار الوحش"، و"قصة الثور الوحشي"، و"قصة البطل ومصارعته لفارس آخر" في نهاية القصيدة،

وكل هذه المقاطع القصصية التي تصب في تأمل فكرتي الحياة والموت تعدُّ امتدادًا للجواب الأول الموجه لأميمة. و ربما أنَّ حضور الحوار في بداية النص كان محفزًا على الاستطراد، وبهذا البناء الشعري لقصيدة الرثاء الاستطرادي نجد الهذليين تميزوا عن الشعراء الذين عاصروهم، والسابقين عليهم من حيث خصوصية بناء هذه القصيدة.

وبناء على ما تقدم نجد أن بعض الشعراء الهذليين لجأوا إلى الحوار الشعري في بناء شعري متعدد، إذ نجده يتسم بالقصر في **المقطعات الشعرية**، ويتكئ على الاختزال والتكثيف اللغوي، مما جعله متوافقًا مع البناء الشعري الخاص بالمقطعة من حيث تركيزها حول موضوع محدد.

وهذا البناء موجود منذ العصر الجاهلي وحتى العصر الأموي في الشعر الهذلي ؛ إلا انَّ الملاحظ في ديوان الهذليين كثرة المقطعات الشعرية التي تهتم بالوصف، وبالسرد، وندرة المقطعات التي تتأسس على الحوار الشعري. ولعلَّ ندرتها تكون بسبب قصر البنية النصية للمقطعة، واعتمادها في الغالب على صوت الشاعر، واختزاله.

ورأينا الحوار الشعري في **قصيدة الموضوع الواحد** يزيد من تماسك القصيدة، ويلملم أطراف الكلام لاسيما في الأسلوب القصصي، فيكثر هذا البناء لدى الشعراء الصعاليك من خلال قصصهم؛ إذ نجد شخصية الصعلوك باعتباره قائلاً أو حاضرًا تضفي خاصية في اتصال هذا البناء بظاهرة الصعلكة.

كما يتجلى الحوار في **قصيدة الموضوعات المتعددة**؛ ليجمع الموضوعات الشعرية في بنية واحدة ربما تتحد على مستوى المضمون الشعري، فيبرز الحوار عبر قصائد منها قصيدة اشتيار العسل، وقصيدة الرثاء.

أخيرًا نجد تعدد البناء الشعري في نصوص الهذلين قد أبرز الحوار، إذ نرى أن الحوار الشعري عبر هذا التنوع البنائي يسهم في وحدة النص، وبذلك يظهر الحوار الخارجي والداخلي في العديد من النصوص الشعرية المشار إليها سابقًا.

المبحث الثاني:

الحوار والملامح الأسلوبية

المبحث الثاني : الحوار والملامح الأسلوبية.

تتسم اللغة الشعرية لدى شعراء هذيل بسمات فنية، وملامح أسلوبية تكاد تشمل الشعر الهذلي في مجمله، وقد تبدو متشابهة إلى حد كبير من حيث الواقعية، والجزالة، واللجوء إلى التراكيب اللغوية المتعارف عليها بين الشعراء الهذليين. والحوار الشعري يأتي ضمن اللغة الشعرية، ويمتلك السمات الفنية التي تمتلكها اللغة الشعرية، إلا أن الحوار قد ينفرد بتقريريته، وموضوعيته بحكم اعتماده على الأسلوب القصصي في الغالب الأعمّ.

ثـــمَّةَ بعض الملامح الأسلوبية التي تمَّ رصدها في لغة الحوار الشعري لدى الشعراء الهذليين، تتمثل في التالي:

المطلب الأول: السؤال والجواب.

أوضح أبو هلال العسكري الفرق بين الاستفهام والسؤال؛ حين قال: إن "الاستفهام لا يكون إلا لما يجهله المستفهم أو يشك فيه، وذلك أن المستفهم طالب لأن يفهم، ويجوز أن يكون السائل سائلاً عمّا يعلم وعما لا يعلم، فالفرق بينهما ظاهر"(1).

وبهذا الفرق تقترب بنية السؤال من الحوار لاسيما حين يجيء في نصٍ إبداعي؛ لأن الجمال الأسلوبي الذي تمنحه بنية السؤال غير الجمال الذي تمنحه بنية الاستفهام، وإذا كان الاستفهام يُعنى بطلب الفهم، فإن السؤال باعتباره جزءا من الاستفهام يحقق جمالية هذا الطلب، بحسب ما يمليه السياق، ويحدده المقام؛ لذا فالسؤال يظهر طاقة لغوية رحبة تمنحنا الرغبة في متابعة البحث عن الإجابة، قد تكون ظاهرة وواضحة، وقد تختفي بين السطور ، وربما تمتد إلى أبعد مدى من ذلك، مثل ما نراه في قصيدة الرثاء الاستطرادي في شعر الهذليين.

والغاية الجمالية الكامنة في أسلوب (السؤال والجواب)؛ حينما يأتي في الحوار الشعري؛ فإنه يأتي بوصفه بنية مهيمنة في لغة الحوار، ومسهمًا في تماسك البناء الأسلوبي للنص، كما أنه يلملم أطراف القصيدة، ويحقق وحدتها الموضوعية.

من ذلك ما نجده عند جنوب بنت العجلان، أخت عمروٍ ذي الكلب بن عجلان الكاهلي، حين رثت أخاها عَمْرًا بقصيدة مؤثرة تبين فيها أن مقتل أخيها لم يكن كما ادعى الفهميون بقتلهم إياه، بل كان بسبب نمرَين انقضا عليه، وهو نائم، ومن ذلك قولها (2):

سألتُ بعمروٍ أخـــي صَحْبَهُ   فأفْظَعَني حِينَ رَدُّوا السُّؤَالا

فقـــالـــوا أُتِيحَ لـــه نَائِمًا   أغــرُّ السِّبَاعِ عليهِ أحَالاَ

أُتيحَ لـــهُ نَـــمِـــرَا أَجْـــُبلٍ   فـــنَالا لعمرُكَ مِنْهُ مَنالاَ

---

(1) ((الفروق اللغوية)). أبوهلال العسكري. ت:محمد إبراهيم سليم. دار العلم والثقافة. القاهرة. ص:(٣٧).
(2) ((الشرح)): (٥٨٣/٢).

فالشاعرة هنا تسأل صحب أخيها عمرو ذي الكلب عن موته، إذ تتراوح بين وظيفتي الحوار الكامنة في (السؤال والجواب)، فتبدو أثناء الانتقال من السؤال إلى الاستماع للإجابة المريرة متأثرة ومتفاجئة؛ لذا نجد أنها تتحول أثناء الإجابة إلى الوظيفة السردية، وهذا الانتقال يثير بُعدًا تنبيهيًا و جذبًا للبداية القصصية في القصيدة، وحين نمعن النظر أكثر في السبب الذي يدفع الشاعرة إلى هذا الأسلوب نجد غرض الرثاء يسهم في إظهار البعد الحركي للطريقة التي تمَّ بها ردُّ السؤال، كما أن مفردة (فأَفْظَعَنِي) أبرزت هذه الانتقالية بين السؤال والجواب، وبين الوظيفتين: الحركية والسردية.

وحين ننتقل إلى الجواب نجد أن جملة (أتيح له) أثبتت شيئا من الحقيقة الصادرة عن الأصحاب الذين رافقوا أخاها، وكأنَّ الجواب في ظل هذه النظرة الحوارية قد كشف عن بعدٍ آخر يتمثل في إظهار حقيقة مقتله على لسان الأصحاب؛ لتأكد الحقيقة التي تسعى الشاعرة إلى تقريرها، وبهذا تتجلى الرؤية الموضوعية والواقعية في جملة "أتيح له"، كما أنها من خلال هذه الجملة تسعى إلى تصوير شجاعة أخيها المضمرة في المعنى الدلالي لها.

فالسؤال والجواب يتضافران في المقطع السابق من أجل رفد الحوار الشعري، وبالتالي يظهران جمالية أسلوبية في انتاجية المعاني الخفية الكامنة في البنية الخاصة بكل منهما.

ومما جاء تحت هذا الأسلوب ما نجده عند صخر الغي في حواره مع الحمامة حين رثى ابنه تليدًا في الأبيات التالية [1]:

و مـــا إنْ صـــوتُ نائــحةٍ بَليْلِ   بسَبْلَلَ لا تـــنامُ مـــعَ الهـــجـــودِ
تَجـــهْـــنَا غـــاديين فَسَـــايلتني   بـــواحـــدةٍ وأســـأل عن تَلِـــيدي
فـــقلتُ لهـــا؟ فأما ســـاق حُـــرٍّ   فـــبان مـــع الأوائل مِـــن ثمـــودِ
وقـــالتْ لـــنْ ترَى أبـــداً تليداً   بعينكَ آخـــرَ الدهـــرِ الجـــديدِ
كـــلانا رَدَّ صـــاحبـــه بـــيأسٍ   وتـــأنيبٍ ووجـــدانٍ بـــعـــيـــدِ

---

(١) ((الشرح)): (١ /٢٩٣).

أرى إنَّ فاعلية السؤال هنا تكمن في إثارته للحوار، فمن خلال سؤال طرفَيْ هذا النص تتولد الإجابة عند كليهما، وهذه الإجابة ينسج من خلالها الشاعر موقفه في مواجهة إحساسه بالفقد، فالعالم بكل كائناته، وبشكل أزلي منذ القدم يعيش هذه المرارة، وما الحمامة إلا رمز لذلك. كما أنَّ (السؤال والجواب) يكشفان عن أثرهما في اللغة الحوارية من حيث المزج بين الواقع والرمز في مواجهة هذا الفقد. ومن حيث الاختزال في معاني الألم المتمثلة في اليأس، والتأنيب، والحزن.

إلاَّ أنَّ الشاعرَ الهذلي لم يقف عند هذا الاختزال، بل نراه يتجاوزه إلى الاستطراد؛ كالذي نجده في نص أبي ذؤيب، حين لجأ في قصيدته "العينية" إلى هذا الأسلوب؛ والتي يقول في مطلعها(1):

أمن المنون وريبها تتوجع	والدهر ليس بمعتب من يجزعُ
قالت أميمة مالجسمك شاحباً	منذ ابتذلت ومثل مالكَ ينفعُ
أم ما لجنبك لا يلائم مضجعا	إلاَّ أقض عليك ذاك المضجعُ
فأجبتها أن ما لجسمي أنه	أودى بني من البلاد وودعوا
أودى بني وأعقبوني حسرة	بعد الرقاد وعبرة لا تقلعُ

فنحن منذ الوهلة الأولى بصدد استفهام محفز مستقل عن السؤال والجواب؛ غير أنه لا ينفصل عن السؤال الذاتي الذي وجهه الشاعر إلى ذاته مستفهمًا به عن توجعه من ريب المنون؟. فيمثل هذا الاستفهام بداية سردية لفاجعة أقلقت الشاعر، وكانت سببًا في توجعه؛ لذا بدا الشاعر ينكرُ على نفسه أن يتوجع ، بل زاد على ذلك أنْ قَرَّرَ بأن "الدهر ليس بمعتبٍ من يجزعُ". وبهذا يُعَدُّ الاستفهام الإنكاري و(السؤال والجواب) اللاحقَين حوافزَ مؤثرةً ترفد الحوار في القصيدة، وتخلق بُعدًا تأمليًا لدى الشاعر.

والشاعر للكشف عن معاناته يتجاوز سؤاله لذاته، وذلك عبر استدعائه طرفًا آخر تكون أسئلته فاتحةً لتفسير تلك المعاناة. فنجده يستمع إلى أميمة عبر تساؤلها:

(١) ((الشرح)): (٤/١).

قالت أميمة ما لجسمك شاحباً   منذ ابتذلت و مثل مالكَ ينفعُ
أم ما لجنبك لا يلائم مضجعا   إلاَّ أقض عليك ذاك المضجعُ

فالسؤال الصادر عن المرأة استدعى حضورًا قوليًا آخر قد تمثل في البحث عن إجابة، فهي حين رأت الشحوب يعتلي جسمه، سألته: ما لجسمك شاحباً؟، وأضافت سؤالاً آخر: أم ما لجنبك لا يلائم مضجعا ؟. ومن خلال هذين السؤالين يتضح قربها من الشاعر، فهي تلحظ شحوب جسمه؛ بل وتراقبه ليلا حين ترى أن جنبه لا يجد الراحة في النوم!.

والشاعر لم يتوانَ لحظةً واحدة في الردّ عليها، حيث ابتدرها بالجواب عن سرِّ هذا الشحوب الجسدي، فقال:

فأجبتها أن ما لجسمي أنه   أودى بني من البلاد وودعوا
أودى بني وأع ـــقبوني حس ـــرة   بعد الرق ـــاد و ع ـــبرة لا تقلعُ

فهذه الإجابة تأتي كاشفة عن سر الشحوب، وعدم النوم، والقلق، والعبرة التي لا تفارقه؛ بسبب فقده لأبنائه الخمسة. غير أنَّ الشاعر لم يختزلها في المقطع الأول، بل تابع الإجابة في المقاطع الأخرى، إذ استطرد في القصص التابعة للجواب. مبينًا من خلالها رؤيته للموت في مستويات متعددة، تبدأ بعلاقة الحيوان والإنسان كـــ "قصة حمار الوحش" ، ومن ثمَّ علاقة الحيوان بالحيوان كـــ "قصة الثور والكلاب"، وتختم بعلاقة الإنسان بالإنسان كـــ "قصة صراع البطلين". كل هذه المقاطع القصصية التي تصب في تأمل فكرتي الحياة والموت تُعدُّ امتدادً ا للجواب. كما أنها تمثل صورة سردية ممتدة تتصل بالمقطع الأول الذي يعتمد الحوار الخارجي بين الشاعر وأميمة.

وبهذا نجد أن (السؤال والجواب) يأتي لدى الشعراء الهذليين في نصوص الرثاء، فيكون محفزًا في مطلع النص الشعري للإستمراية في سرد الأحداث والقصص التي تأتي تباعًا، ويبدو أن بنية (السؤال والجواب) تجعل اللغة الحوارية متماسكةً في بنائين: في البناء الجزئي المتمثل في المقطع الأول، وفي البناء الكلي للنص الشعري عبر علاقة المقطع الأول بالمقاطع السردية داخل القصيدة.

المطلب الثاني: الأمر والنهي.

الأمر عند علماء البلاغة يعني "طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام" [(١)]. هذا هو الأصل في المعنى الذي ينتجه الأمر. إلا أنه يخرج عن معناه الأصلي إلى دلالات كثيرة تبعًا لما يقتضيه السياق، ولعل هذه الدلالات الناتجة عن تركيب الأمر تتشكل وفق الحوار والشخصيات المتحاورة، فقد نجد منها: التعجيز أو الدعاء أو التسوية...إلخ. كما أنها لا تحدد إلا عن طريق البُعد النفسي الناتج عن الموقف الحواري بين الشخصيات، ومن خلال الدلالة السياقية.

وإذ كان الأمر يعني طلب فعل على جهة الاستعلاء والإلزام، فإنَّ النهي يجئ في الطرف المقابل للأمر من حيث المعنى الأصلي الذي يوجد نوعا من التقابل بين الأسلوبين. وبذلك يكون النهي بمعنى "طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام" [(٢)]. إلا إن الدلالات المنبثقة عن السياق والمقام الذي يتجدد من موقف إلى آخر بين المتحاورين، أو ما يظهره الشعراء من مواقف؛ تخرج بالنهي عن معناه الأصلي إلى معنى آخر.

الأمر والنهي قد يجتمعان في بعض النصوص الشعرية، ويتفقان في المعاني التي تتعدى المعنى الأصلي إلى معانٍ أخرى، وقد تناول الدكتور سعيد المطرفي هذه المعاني التي تدل عليها صيغتا الأمر والنهي في شعر الهذليين، وأوصلها إلى اثني عشرة معنى كالتهديد والحظ والإغراء والسخرية والاحتقار...إلخ[(٣)]. وبتعدد هذه المعاني ذات الدلالة الثانوية للمعنى الأصلي نكتشف أن الشعر الهذلي مليء بالدلالات الخفية على مستوى المكونات للحوار الشعري لديهم.

ولا يمكننا هنا أن نحلل الكثير من النصوص الشعرية التي احتوت هذين الأسلوبين؛ بل سنكتفي ببعض ما يحقق الهدف من البحث عن حضورهما في الحوار الشعري لدى شعراء هذيل.

---

(١) انظر ((المطول في شرح تلخيص المفتاح)). سعد الدين التفتازاني. المكتبة الأزهرية للتراث. مصر. ص: (٢٣٩). وانظر: ((معجم المصطلحات البلاغية وتطورها))، د. أحمد مطلوب. (الأمر)، ص: (١٨٤).

(٢) انظر ((المطول...)). سعد الدين التفتازاني. ص: (٢٣٩). وانظر: ((معجم المصطلحات البلاغية وتطورها))، د. أحمد مطلوب. (النهي)، ص: (٦٦٧).

(٣) انظر ((الإنشاء ومواقعه في شعر هذيل)). د. سعيد المطرفي. دكتوراه ١٤٢٤- ١٤٢٥هـ. جامعة أم القرى بمكة المكرمة. ص: (٢٣٦- ٣٣٩).

من الأمثلة التي يتجلى فيها الأمر كأسلوب يلحُّ على الشاعر ما نجده عند سهم بن أسامة ابن الحارث الهذلي حين قال مشببًا بامرأة من قومه تدعى ليلى بنت الحارث الزلفي[1]:

ألا أرَّقــتنا بالسُّــرى أمُّ نوفــلِ فأهلاً بذاك الطارق المتغــلغلِ
كما أرقتْ بالطفِّ من رمل عالجٍ أمية بعد النــوم من أهل مجدلِ
وكلتاهما تسري ومن دون أهلها مَلاً إنْ تُكَلَّفْهُ المــراسيلُ تكللِ
رأيتُ وأصحــابي بـوَدَّانَ نارها بقرنٍ فطابت نارُهَا نار مصطلي
إذا ما توانى موقدُ النارِ أو خَــبتْ من الليل شَبَّتْ بالذكي المكلَّلِ
فقلت لأصحابي قفوا أرقـتكم كريمةُ خُــلْقٍ ذاتُ دَلٍ مُبَتَّلِ
وقلتُ لهم عوجوا من العيس واربعوا عليَّ فعاجوا من عناجيجَ ذُبَّلِ

فالشاعر هنا ينتهي في حواره مع الأصحاب إلى توجيههم عبر ثلاثة أفعال تحتوي على أسلوب الأمر الذي يظهر شيئا من الحضور الشخصي أمام طيف المحبوبة، ويعكس في الوقت ذاته إحساس الشاعر بالعجز عن تجاوز المكان، فالأمر موجه إلى الذات أولاً، وموجه إلى المحبوبة ثانيًا. وتبدو أفعال الأمر ذات دلالات مختلفة: "قفوا" و"عوجوا" و"اربعوا"، فالوقوف الذي يريده الشاعر ليس وقوفًا محسوسًا بقدر ما هو وقوفٌ عند مكارم الأخلاق التي رآها في محبوبته؛ فكأنه يلتمس من الصحب هذا الوقوف المعنوي. أما الفعلان الآخران وإن دلاَّ على طلب العودة، وإيقاف الجِمَال مع المشي البطيء؛ إلا أن الدلالة بهما تحيلان على معنى آخر يدل على الرجاء والالتماس، والأمر في الأفعال الثلاثة المتقدمة يدل على الرجاء والالتماس من الصحب أن يقفوا وأن يعوجوا ويربعوا في المسير.

وفعل الأمر يحضر في غرض الغزل للدلالة على معنى الرجاء والالتماس [1]، إذ يقول مُلَيح بن الحكم في ذلك [2]:

وقلتُ لها عُــوجي بعيركِ وانبرَى بها جــؤجؤٌ مثلُ السفينةِ أهوجُ

---

(١) انظر ما قاله عبدالله بن مسلم بن جندب الهذلي ، ((الشرح)): (٢/٩٠٩).

(٢) معنى أنبرى بها جؤجؤٌ: أي انطلق بها البعير. أشــطأنٌ: حبال. خُلَّجُ: تنجذب. المُومِ: قيل البرسام، وقيل الجدري، وقيل الحمى. الرِّبْعِ: الحمى. فموم الربع: هي الحمى. يَبْرَى: يشفى. ويلْعجُ: يمرض. المزلج: الذي لا يعتد به. تزعج: تطرد. انظر القصيدة في ((الشرح)): (٣/ ١٠٣٤).

تُثيبي حـــزينًا لا يزالُ يهـــيجُهُ لنأيكِ أشـــطأنٌ من البينِ خُلَّجُ
به مِنْ هَواكِ اليومَ قد تعـــلَمِينَهُ جوىً مثلُ مُومِ الرِّبْعِ يَبْرَى ويلْعجُ

وفعل "عوجي" يرتجي به الشاعر عودة المحبوبة، ويلتمس به إيقاف البعير، إذ إنَّ من الملاحظ هنا استعمال هذا الفعل مُقْتَرِنًا بالجِمَال، ففي النص السابق "عوجوا من العيس" وهنا "عوجي بعيرك"، فالعُوج هنا يقترن حضوره بهذه الراحلة، ولعل ذلك التلازم بين الاسم والمسمى، والدلالة المتقاربة في الصورتين بين الشاعرين من حيث التمايل والاعوجاج يوحيان بالتشابه في التركيب الشعري بينهما.

ومن أفعال الأمر الحاضرة في النص فعلا الأمر (اصدُقني)، و(أوثقْ لنا) حين يحضران على لسان المحبوبة، وفي هذا يقول:

وقالتْ ألاَ قد طالَ ما قد غَرَرتَنَا بخدعٍ وهذا مِنكَ حُبٌّ مُزلَّجُ
فجئنَا بقولٍ ليسَ فيه خِـــلابةٌ وإلاَّ فتكليمِي عليكَ مُـــحرَّجُ
إذا شئتَ فاصدُقني الحديثَ فإنَّما صفييٌّ من الناسِ الذي لا يُمَزَّجُ
وأوثقْ لنا عهدًا ندُمْ لكَ ما جرَى على ثبجِ البحرِ السفينُ المُلجِّجُ
وإلاَّ فـــآذِنَّا بصُرمٍ نُمِـــتْ به أقاويلَ تقرا كلَّ يومٍ وتُزْعَجُ

نجد في المقطع السابق حالة الخوف تلازم الجميع من خلال مشهد التلاقي بين الأحبة، وكما يأتي الترقبُ حالةً تلازمُ الشاعرَ حين ابتعد البعير بمحبوبته، فقد خشي أن يفقد المحبوبة، وينقطع الحب فيما بينهما، كما تجلى الخوف في المرأة المحبوبة حين خشيت أن يكون حبهما غير صادق، أو ممزوجا بالكذب، وبهذا الخوف نستطيع أن نبرر لجوء الشاعر، والمرأة إلى أفعال الأمر، وبذلك يكون رغبةً منهما في الحفاظ على هذا الحب، واستمراريته وفق ما جاءت به الصورة التي فضلت هذا الأسلوب، فالأمر هنا دل على الرجاء والالتماس من كلا الطرفين.

ومن أفعال الأمر الحاضرة في ديوان الهذليين فعل (أبلغ) ومتصرفاته؛ "إذ ورد هذا الفعل فيما يقرب من تسعة عشر موضعًا، وكانت صياغته لا تخرج عن الإفراد والتثنية، إلا مرة واحدة ورد مسندا لواو الجماعة (أبلغوا). وكان هذا الفعل بصيغتيه يرد أكثر ما يرد في مطالع القصائد

والمقطوعات، وهذا الاتفاق في المكان بعد الصياغة أمر متناغم جدا مع دلالة الفعل على الإبلاغ، ووروده في المطلع رغبة ملحة لإيصال فحواه إلى الناس، وهذا يدل على حضور مستمع في ذهن الشاعر" [1]، وبهذا الحضور يكمن الحوار الشعري الذي يعتمد على هذه الصيغة، إذ يكون هناك اهتمام من الشاعر بالرسالة وبالمتلقي على حدٍ سواء.

من ذلك قول الشاعر حذيفة بن أنس الهذلي في رده على البريق بن عياض[2]:

ألا أبلغا جُلَّ السواري وجابرًا   وأبلغْ بني ذي السهم عنّي ويَعْمُرَا
وقولا لهم مني مــقالةَ شاعرٍ   ألمَّ بقولٍ لم يــحاولْ لــيفخرا
لعــلكمُ لَمَّا قُتلتمْ ذكــرتُمُ   ولن تتركوا أن تقتلوا من تَعْمَّرَا

ففعل الأمر (أبلغا)، و (أبلغ) يجتمعان هنا للدلالة على الفخر، فالشاعر هنا يفتخر أمام البريق بن عياض، إلا أن فعل الأمر (أبلغ) قد تكرر، وفي ذلك دلالة على أهمية الرسالة التي أراد الشاعر إيصالها للطرف الآخر.

ولعل هذا الفعل يتصل بموضوع الحرب، والفخر، وما في مقامها السياقي الذي يدل على الفخر بالذات، أو يكون فيه توجيهَ قولٍ مهم إلى الطرف الآخر من خلال الحوار الشعري.

وقد نجد عددًا من أفعال الأمر تتردد في ديوان الشعر الهذلي، إلا أن المساحة التي تتيحها الدراسة غير كافية لمعالجة هذا الأسلوب، ومناقشة دلالاته المتعددة، والمتحولة عن المعنى الأصلي. وأثره في الحوار الشعري، ومن هذه الأفعال: (أقصر)، و(اشترط)، و(اعلم)[3].

---

(١) ((الإنشاء ومواقعه في شعر هذيل)). د. سعيد المطرفي. ص: (٣٢٨).

(٢) الشاعر حذيفة بن أنس، ابن الواقعة، وهي أمه، وأخو بني عمرِو بن الحارث من هذيل، [شاعر أدرك الجاهلية والإسلام، ونظم قصائد عدة واشتهر بقصائد المدح والفخر. انظر : ((معجم الشعراء المخضرمين)). د. عزيزة بابتي. ص:٩٧]، وهو هنا يرد على الشاعر البريق بن عياض بن خويلد اللحياني [شاعر هذلي مخضرم له حديث مع عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- ((معجم الشعراء المخضرمين)) . ص:٥٩] قوله:

لقد لاقيت حين ذهبت تبغي   بحزمِ نبايعٍ يومًا أمارا.

انظر ((الشرح)): (٢/ ٥٥٤).

(٣) انظر ((الشرح)): (٢١٥/١)، (١١٨٢/٣).

أما النهي فشواهده لا تبتعد في تعددها عن شواهد الأمر؛ إذ نرى أن بعض شعراء هذيل استعملوا هذا الأسلوب في مواطن كثيرة، واتكأ بعض منهم عليه كأسلوب يلجأ إليه الشاعر لتوصيل رسالته من خلال دلالاته المتعددة أو سياقاته المختلفة.

ويجيء النهي عند أبي صخر الهذلي دالاً على النصح، إذ يقول(١):

فيغدو الفتى والموتُ تــحت ردائه ... ولابد من قــدرٍ من الله واجــب

يقول غدًا ألقَى الذي اليومَ فاتني ... ويأمل أن يلقى ســرورَ الــعجائب

وينسى الذي يمضي وفي كل مرة ... يُسدَى له نسجُ الــمنايا الطــوالب

فلا تغتبطْ يومًا بدنيا و إن صَفَتْ ... ولا تأمننَّ الدهرَ صرفَ العــواقب

وقد هاجني طيفٌ لداوودَ بعدما ... دنتْ فاستقلتْ تالياتُ الكــواكب

فقلت أغــمتْ مــقليَّ عــمايةٌ ... لبثتُ وقــد فــارقتني غير عــاتب

جاء النهي هنا في سياق رثاء داوود — ابن الشاعر– قاصدًا من ورائه النصح، ومشيرًا في الوقت ذاته إلى أنَّ هذه الحياة غير آمنة، إذ قال: لا تغتبط يومًا بدنيا وإن صفت، وزاد أيضا: لا تأمننَّ الدهر صرفَ العواقب؛ وكأنه يشير إلى زوال هذه الحياة أمام سطوة الدهر والموت. ولعل تتابع هذين الفعلين الموجهين من الشاعر إلى ذاته يعكسان حالةً تشاؤمية، إذ يشكل ما بعدها دلالة واحدة. وقد يجد المتأمل بأنَّ المسافة بين الفعلين تنعدمان أيضا، وتكاد تتلاشى بينهما الحدود؛ لأنَّ النهي الثاني يؤكد الأول، وفيما يحملانه من استسلام وتشاؤم، نرى بأنهما يحققان هذه المعادلة المحسومة بين الحياة والموت.

وقد يجتمع (الأمر والنهي) في البيت والبيتين لدى بعض الشعراء من أجل غرض نفسي يلح على الشاعر، ومن ذلك قول غاسل بن غزية(٢):

---

(١) المصدر السابق: (٩١٨/٢).

(٢) ((الشرح)):(٨٠٦/٢). وانظر إلى قول أبي خراش في اجتماع الأمر والنهي ((الشرح)): (٣/ ١١٩٨).

أَمِنْ أُمـــيَّةَ لا طَـــيْفٌ أَلَمَّ بنَا بجَانبِ الفرعِ والأعْرَاءُ قد رقَدُوا
سَرَتْ من الفَرْطِ أو مِنْ نَخْلَتينِ فلم ينشبُ بهَا جَانبَا نعمانَ فالنجدُ
فقلتُ رُدِّي وقُولي القوم قدْ طَلَعُوا للغَوْرِ والغزوِ يَستذكي ويَنجرِدُ
ولا تَقِيمي على أينِ الغزاةِ ولَمْ يَصْلُحْ لمثلكِ إلاَّ الخفضُ والخردُ

فالشاعر هنا ابتدأ بالأمر، وثنَّى بالنهي في البيت الذي يليه، وكأنَّه لم يكتفِ بالأمر وحده الموجه لأميَّة، لذلك لجأ إلى النهي تأكيدًا على أمر نفسي كان يلّحُ عليه، فلو عدنا إلى تأمل اجتماعهما في النص لرأينا قوله: (ردي وقولي) لم يرد الأمر وحده؛ بل أراد دلالة التحذير، فلم يكتفِ بهذا التحذير؛ بل أردف تحذيرًا آخر يعاضد الأول، وقد تمثل في النهي بقوله: (ولا تقيمي). لذا يظهر عبر هذا الاجتماع دلالة التحذير المتناسبة مع سرعة الحركة المتمثلة في الأبيات السابقة.

وإذ كان الأمر في دلالته طلب فعل، فإنَّ النهي هو طلب لترك فعل، وبهذا يدل على اجتماعهما في الطلب، وفي المزاوجة بينهما دلالة على اجتماع قوتين تتمثلان في الحضور والاتحاد وفق بناء واحد، ومن الأمثلة التي ترد في شعر الهذليين نجد أبا ذؤيب يقول(1):

فـــدعْ عنكَ هـــذا ولا تبتهجْ لـــخيرٍ ولا تبتئسْ عند ضُـــرْ
وخفضْ عليكَ من الحـــادثا تِ ولا تُرَيَنَّ كـــئيبًا بـــشرْ

يلجأ الشاعر إلى (الأمر والنهي) من أجل دلالة النصح، والتوجيه، ولأجل الانتقال من موضوع الغزل إلى الرثاء؛ إذ نراه يورد الأمر (دع) ليربط بين سياقين مختلفين في الظاهر، ومتفقين في المعنى، والشعراء القدامى حين يلجأون إلى هذا الأمر المتمثل في كلمة (دعْ)، فإنهم يأتون به من أجل الانتقال بين موضوعين في القصيدة، وهذا يطرد في كثير من النصوص الشعرية القديمة باعتباره تقليدًا فنيًا. فلو نظرنا إلى اجتماع الأمر والنهي، والمزاوجة بينهما لرأينا

---

(1) المصدر السابق: (117/1).

بأنهما يحضران في سياق رثائي، ويصدران عن إحساس بألم الفقد، واستسلام لسطوة الدهر، وإيمان باستمرارية الحياة، وهناءة العيش. ونرى في اجتماع الأمر والنهي، وغلبة حضور النهي على الأمر دلالةً على التوجيه المعتدل، فتوجيه الشاعر الذاتي يريد من خلاله عدم الاستسلام للموت، طالما أنَّ المعادلة قائمة، ومتساوية بين الموت والحياة، ويؤكد ذلك قوله: "ولا تبتهجْ لخيرٍ، ولا تبتئسْ عند ضُرْ". هذا التساوي في النهيين الأول، والثاني ينعكس مع الأمر: "خفضْ عليك من الحادثات"، والنهي الثالث: " ولا تُرَيَنَّ كئيبًا بشرْ". فالتساوي هنا يتجلى بين الخير والشر من خلال النهيين الأولين بتقديم النهي عن الابتهاج في حالة الخير على البؤس في حالة الشر (الضر)، بينما نراه في البيت الذي يليه تتساوى هذه المعادلة بين الشر والخير حين يجتمع الأمر والنهي، ويتقدم الأمر على النهي، وكأنه يريد أن ينتهي إلى قول: بأن الإنسان مهما واجه من بؤس، وفقد، وألم، وشرْ؛ فلا بد له من خيرٍ يعقبه، وليست الحياة خيرا مطلقا، وليست شرا مطلقا؛ بل هي تحتمل الخير والشر معا.

وبناءً على ما تقدم نجد أن الأمر والنهي يضيفان عبر ما يحملانه من بعدٍ تحولي في النص الشعري أبعادًا جديدة ترفد الحوار الشعري بمعاني، ودلالات متنوعة، تسهم في إثراء الحوار داخل النص الشعري. إلا أنهما حين يجتمعان يمثلان بُعدًا نفسيًا ينشأ بين الشاعر والمتلقي، فيرفدان الحوار الشعري بالعديد من الدلالات المنبثقة عن هذا الاجتماع، لا سيما وأنَّ السياق يأتي معينًا لسبر أغوار هذه المزاوجة في دلالات الحضور.

المطلب الثالث: النداء.

النداء هو: " طلب الاقبال بحرف نائب مناب أدعو لفظًا أو تقديرًا" [(١)]، ولبسط القول فيه نقول بأنه: "طلب الإقبال حسًّا أو معنًى بحرفٍ (مولد) من الفعل (أدعو)، سواء أكان الحرف ملفوظًا على مستوى السطح، أو مضمرًا على مستوى العمق. وتتأتى أدبية النداء عند انحرافه عن (أصل المعنى) ليولد إنتاجية بديلة لا تنتصل من الدلالة الأصلية في سياقات كثيرة"[(٢)].

النداء في شعر الهذليين من أبرز الأساليب الرافدة للحوار الشعري؛ لذا ينتشر في شعرهم مُكونًا دلالاتٍ تخرج عن المعنى الأصلي، ومن هذه الدلالات: دلالة السخرية من الخصم، ودلالة التحسر على الفقيد، و التعجب، والعتاب...إلخ؛ لذا نجد أن النداء في الشعر الهذلي ينصرف إلى دلالات أخرى تتأدى عبر السياق الذي يجيء فيه الحوار الشعري.

وأهمية النداء هنا لا تكمن في المعنى الذي يحمله أو الرسالة التي تفهم من السياق فحسب؛ بل لابد من تضافر المنادِي والمنادَى في الأسلوب الذي يأتي فيه النداء. وبهذا التضافر يمكن للدراسة أن تلمس أهمية النداء في الحوار الشعري عبر بعض الأمثلة التي سيتطرق لها البحث في الشعر الهذلي.

فمن أمثلة النداء التي نجدها لدى الشعراء الهذليين قول أبي صخر الهذلي[(٣)]:

قالت أثيلةُ قدْ تنقصكَ البِلى ونكستَ في أطمار أشعثَ ناحل
أَأُثيلَ إن السيفَ يدثرُ غمدهُ ويرثٌّ وهو على غـرار قـاصلِ

بهذا الحوار الذي دار بين المرأة والشاعر، نجد أن أثيلة قد رأت جسم الشاعر في نحول؛ فبادرته بالقول: (قد تنقصك البلى...)؛ لذا أعقب الشاعر مباشرة بالنداء؛ ليظهر أهمية المكنون الداخلي على المظهر الخارجي، وقد توحي الصورة الشعرية التي رسمها بهذا الغرض من الكلام،

---

(١) ((المطول...)). سعدالدين التفتازاني. ص:(٢٤٤).

(٢) ((لغة الحوار في القرآن الكريم)). د. فوز نزال. ط١. ١٤٢٤هـ. دار الجوهرة. الأردن. ص:(٢١٨).

(٣) ((الشرح)): (٢/٩٢٨).

فنراه ينادى أثيلة بالهمزة الدالة على القرب، مع ترقيق المنادى، وهذا يدل على تقريب المسافة بينه وبين المرأة؛ لإقناعها برؤيته المتمثلة في الصورة الحسية التي أتى ليؤكد من خلالها بأن السيف مَهْمَا رثَّ، وبلي، إلا أن حده قاطع. وبهذا النداء الدال على العتاب نراه يسهم في إظهار دلالة أخرى تتمثل في تقريب المسافة بين الشاعر والمرأة من أجل الإقناع، والبحث عن أمر أكثر إقناعًا؛ وهو ما تمثل في الصورة الحسية التي أسهمت في بناء الحوار داخل النص الشعري.

ويأتي النداء في سياق آخر، نجده عند الشاعرة جنوب بنت العجلان، أختُ عمرٍو ذي الكلب بن عجلان الكاهلي، حين رثتْ أخاها عمرًا تقول(١):

فأقسمتُ يا عمرو لو نَبَّهَاكَ إذًا نَبَّهَا مِنْكَ أمـــرًا عُـــضَالا

جاء النداء في سياق الرثاء دالاً على دلالة مؤلمة تتمثل في الحسرة، والتفجع على فقدها أخيها، لأنها حين سألت الصحب عن أخيها، وأخبرت بطريقة موته المؤلمة نجدها بعد سماعها الخبر تُقْسِمُ صراحةً لزيادة التأكيد، ومن ثَمَّ تلجأ إلى نداء عمرو (الميت)، وربما عبر هذا الإجتماع بين القسم، والنداء نرى أهمية حضور اسم أخيها، وإبراز شجاعته، من أجل التأكيد شجاعته، ولتكذيب زعم الفهميين، فجاء الحوار دالاً على التفجع والحسرة.

ويلجأ كثيرٌ من شعراء هذيل إلى نداء المرأة عبر سياقات متعددة، ومواقف مختلفة، إذ نجد الشاعر أبا خراش الهذلي في حوارٍ له مع امرأته يقول(٢):

أفـــاطِمَ إنـــي أسبقُ الحـــتفَ مقبلاً وأتركُ قِرْنِي فـــي المزاحِفِ يستدمي
وليلَةِ دَجْـــنٍ مـــن جُمَادَى سريتُهَا إذا مَا استـــهلَّتْ وهي ساجيةٌ تَهمِي
وشوطِ فضاحٍ قـــد شهدتُ مشايحاً لأدركَ ذحـــلاً أو أُشِفَ علـــى غُنْمِ

والشاعر هنا لجأ للنداء بالهمزة بعد شعوره بالإهانة من قبل زوجته التي عبّر عنها –على لسانها– قبل هذه الأبيات، بقوله:

---

(١) ((الشرح)): (٢/ ٥٨٣).
(٢) المصدر السابق: (٣/ ١٢٠٢).

تقولُ فلو لا أنتَ أنكِحْتُ سـيداً أُزفُّ إليه أو حُمِلْتُ على قـــرم

ولعل هذا الشعور الذي عرض للشاعر جعله يلجأ إلى النداء بالهمزة الدالة على القرب، ولو تساءلنا هنا لماذا لجأ إلى النداء بالهمزة؟. أكان ذلك من أجل الإحساس بالضعف أمامها، أم كان من أجل إظهار قوته، والافتخار بذاته. فلو سلّمنا بالقول الأول (الإحساس بالضعف) لانتفى الفخر بالذات. ولكن يبدو أنه أراد أن يخبرها عن قرب، من يكون؟ فما كان منه إلا أن يدنيها منه، ويخبرها مُفْتَخِرًا بأنه يسبق الحتف مقبلاً، ويترك قِرْنَهُ في المعركة غارقًا بدمائه، وأنه يسري في الليلة الباردة الممطرة لا يهاب أحدا... إلخ؛ كل هذا يتجلى عبر حوار الشاعر مع زوجه، لذا جاء النداء من أجل الفخر، والاعتداد بالذات، وإظهار شجاعته أمامها. فكانت حرية التعبير بين الشاعر، وزوجه تشكّل دائرية للحوار الشاعري بينهما.

فالنداء عبر النصوص السابقة يأتي في بداية النص، وفي ذلك دلالة على الرغبة في الاستمرارية، والحث على التواصل الشعري من خلال ما يتيحه النداء من أداء حواري. والشاعر بهذا يريد الاستمرارية في الدفق الابداعي، والاسترسال في إظهار صوته عبر النص الشعري.

وهذا لم يمنع بعض الشعراء من استعمال النداء أثناء النص، أو في آخره؛ طالما أن الهدف منه البحث عن التواصل الشعري الذي يصب في دائرة الحوار بين المُنادَى والمنادِي، وما ينتج بينهما من رسالة حوارية داخل الحوار الشعري.

المطلب الرابع: التجريد.

عرَّفَ ابن الأثير التجريد بأنه: "إخلاص الخطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك، لا المخاطب نفسه"(١). وأورد له فائدتين: الأولى: طلب التوسع في الكلام، والثانية: أنَّ المخاطب يتمكن من إجراء الأوصاف المقصودة من مدح أو غيره على نفسه؛ إذ يكون مخاطبا بها غيره؛ ليكون أعذر وأبرأ من العهدة فيما يقول غير محجور عليه (٢). وانتهى إلى تقسيم التجريد إلى: تجريد محض، وتجريد غير محض.

ويعني ابن الأثير بالتجريد المحض "أن تأتي بكلام هو خطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك"(٣)، أما التجريد غير المحض " فإنه خطاب لنفسك لا لغيرك"(٤)، وبهذا يفرق بينهما حين أضاف: إن "هذا القسم – غير المحض- والذي قبله فرق ظاهر، وذاك أولى بأن يسمى تجريدًا؛ لأنَّ التجريد لائق به، وهذا هو نصف تجريد؛ لأنك لم تجرد به عن نفسك شيئًا، وإنما خاطبت نفسك بنفسك، كأنك فصلتها عنك وهي منك"(٥).

وابن الأثير حين يفرق بين النوعين المحض وغير المحض، ويثبت للأول التجريد، وينفي عن الآخر النصف، فإنه بالتالي يشير إلى الحوار النابع عن الذات، وإن لم يصرح بذلك. والدكتور موسى ربابعة يؤكد أن التجريد يعد ضربًا من " أشكال الحوار الذي يريد الشاعر من خلاله أن يبرز مشاعره وأحاسيسه"(٦) الذاتية.

وبهذا يمكننا القول بأنَّ التجريد يتصل بالحوار الداخلي؛ لأن الشاعر عندما يلجأ إلى التجريد بنوعيه فإنه لا يخرج عن الحوار الداخلي الذي يمثل صدى الذات الشاعرة، ويكشف عن مكنونها الداخلي من المشاعر والأحاسيس المتدفقة في هذه الذات.

---

(١) انظر ((المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر)). لابن الأثير. ت: محمد محي الدين عبدالحميد. المكتبة العصرية. لبنان. ط/١٤١١هـ. (٤٠٥/١).

(٢) المرجع السابق : (١/ ٤٠٥).

(٣) المرجع السابق : (١/ ٤٠٦).

(٤) المرجع السابق : (١/ ٤٠٨).

(٥) المرجع السابق : (١/ ٤٠٨).

(٦) ((قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي)). موسى ربابعة. ص: (١١٨).

والشعراء الهذليون استعملوا هذا الأسلوب في ضوء ما أتاحه لهم من سمات كاشفة عن الحوار الشعري، و عن الحوار الداخلي تحديدًا؛ لذا سنقف أمام بعض الأمثلة، والشواهد الشعرية التي احتوت أسلوب التجريد، مبرزين قدر الإمكان أهمية السياق، وحضور القائل والمتلقي في النص الشعري.

التجريد المحض:

يلجأ الشعراء في كثير من نصوصهم الشعرية إلى هذا الأسلوب؛ لاسيما في مطلع النص، كأنْ يتوجه الشاعر إلى مخاطب (افتراضي) يعود على ذاته الشاعرة، ويحاورها بأسلوب التجريد المحض؛ إذ يجرد من ذاته ذاتًا أخرى يحاورها فيما يشبه الانشطار الذاتي.

ولعلَّ هذا الانشطار يرتبط كثيرًا بالبعد النفسي لدى الشاعر؛ لأنَّ هذا الأسلوب يتمركز في أعماق النفس الإنسانية، حين تنشطر نفس الشاعر إلى شطرين، شطر مُخاطِب وشطر مُخَاطَب، ويصبح الشاعر قادرًا على أن يقيم حوارًا داخليًا لكنه حوار قاسٍ[(١)].

وليس بالضرورة أنْ يثير الانشطار القسوة النفسية في الحوار الشعري؛ لأنَّ الأسلوب كثيرًا ما يرتبط بالسياق، فالسياق إذًا يسهم في رفد الحوار، كما أنَّ حضور القائل والمتلقي في النص الشعري يحدد الدلالات المنبثقة عن حضور التجريد في السياق الشعري.

وفيما يبدو أن بعض الشعراء يلجأ إلى التجريد المحض من أجل تحقيق استمرارية الأداء القولي في النص عبر حركتي السرد والحوار؛ لأن التجريد حينما يأتي في بداية النص فإنه يكون محفزًا للشاعر على إعطاء صورة واضحة عن الحدث الذي يتناوله، ومن ذلك ما نجده عند الشاعر صخرالغي، إذ قال في رثاء ابنه تليد[(٢)]:

أرقـــتُ فبتُّ لم أذق المناما وليلِي لا أحـــسُّ له انصراما

---

(١) انظر ((قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي)). موسى ربابعة. ص: (١٢٠).

(٢) معنى انصراما: ذهابًا. الحماما: القدر والموت. أداما: لعله موضع. انظر ((الشرح)): (١/٢٨٧).

لعَمْـــرُكَ والمَنَايا غَـــالباتٌ   وما تُمْني التميماتُ الحِمَامَا
لقد أجـــرى لمصرعه تليدٌ   وســـاقته المـــنيةُ من أدَاما

...

نجد الشاعر عبر المقطع السابق يذكر أرقه على فقده لابنه تليد، إذ إنَّ السياق الرثائي جعل الشاعر يلجأ إلى أسلوب التجريد المحض، فهو حين يقول: لعمركَ، أراد بهذا القول نفسه، فنرى الذات الشاعرة تنشطر إلى شطرين، واحدة تخاطب الشاعر، والثانية تلتزم الصمت أمام هول الفاجعة، والانشطار يتيح أهمية البعد النفسي الذي كان يعانيه الشاعر جرّاء هذا الفقد، حينما ذكر الأرق في بداية النص، وبهذا نجد أن فقد الشاعر لابنه كان يمثل له فقدًا عزيزًا جعله يبكيه في نصوصٍ شعريةٍ أخرى، مما يؤكد على أهمية الحوار الداخلي المؤلم بالنسبة للشاعر، فكان هذا الاستعمال للتجريد المحض مُبَرَّرًا عبر ما يتيحه الموقف الانفعالي في النص الشعري.

ونرى هذا الملمح الأسلوبي يتكرر عند أبي ذؤيب ، حينما صوّر لنا (فتى) من هذيل قتلته بنو فهم، وفي ذلك قال[1]:

لعمـــرُكَ والمنايا غـــالباتٌ   لـــكلِّ بني أبٍ منها ذنـــوبُ
لقد لاقى المَطِيَّ بنجدِ عُـــفْرٍ   حديثٌ إنْ عجبتَ له عـــجيبُ
أرقتُ لذكره من غيرِ نـــوبٍ   كـــما يهتاجُ مـــوشيٌّ نقيبُ

وبهذا التفاعل بين الشعراء الهذليين في تكرار السياق الرثائي، والتجريد المحض، وفكرة الأرق، تتحول هذه الدلالات إلى تفاعل بين النصوص الشعرية، إذ يدلف الشعراء من خلالها إلى كثير من التشابه في الأداء القولي للشعر. وما ذكرناه في المقطع السابق لصخر الغي نراه بجلاء في مقطع أبي ذؤيب، إذ إنه حين آلمه خبر هذا الفتى حاول أن يحاور ذاته عبر أسلوب التجريد المحض؛ ليجرد من ذاته ذاتا أخرى تحاوره، فالضمير في قوله: " لعمرُكَ" عائدٌ على

---

(١) ((الشرح)): (١٠٤/١).

الشاعر، وما يبرر هذا الخروج من الذات، والعودة لها مجددًا كان بفضل العامل النفسي الذي أرَّقَ الشاعر، وأقلقَ مضجعه.

وقد يأتي التجريد المحض في أمثلة أخرى؛ ليرفد السرد داخل النص الشعري، فيبرز بهذا الحوار السردي المعتمد على سرد الأحداث داخل القصيدة، وتكون الوظيفة السردية للحوار في النص الشعري رافدة لاستمرارية السرد[١].

التجريد غير المحض:

رأينا في التجريد المحض كيفيَّةَ تجرد الشاعر من ذاته، والخروج منها، والعودة مجددًا إليها؛ من أجل خلق حوار أقرب ما يكون إلى إضفاءِ البعد الموضوعي. امَّا في التجريد غير المحض فنرى اعتماده على الحوار الداخلي بالدرجة الأولى؛ لأن الشاعر فيه يخاطب ذاته أو قلبه مباشرة دون الخروج إلى ذاتٍ أخرى.

وهذا يعد شكلاً "من أشكال الحوار لا يكون فيه الحضور للضمائر، وإنما يكون للنفس التي تشكِّلُ مصدرًا لإحساس الإنسان، وهواجسه وانفعالاته، فالشاعر يخاطب مَكْمَن الشعور والإحساس"[٢] الداخلي.

وبالنظر إلى ديوان الهذليين نجد أن الشعراء استعملوا (التجريد غير المحض) في بعض نصوصهم الشعرية، التي تهتم بمخاطبة النفس، وتعنى بالحوار الداخلي، كما نرى أن المقاطع الشعرية الدالة على حوار القلب تكونُ مَشَاهدَ داخلةً ضمن القصيدة عمومًا.

ومن هؤلاءِ الشعراءِ الذين اعتمدوا هذا الأسلوب كلٌّ من أبي ذؤيب، وأبي صخر الهذلي، غير أنهما لم يقفا عند هذا الأسلوب؛ بل نراهما يلجأن إلى الجمع بين صورتي التجريد أثناء النص الشعري.

---

(١) انظر ((الشرح)): (١٤٠/١). (٥٤٢/٢). (٣ / ١٠٩٧). (١٢٤٤/٣).

(٢) ((قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي)). موسى ربابعة. ص: (١٣٨).

فأبو ذؤيب الهذلي يقول في قصيدة له[(١)]:

أبالصُّرْمِ من أسماءَ حدَّثَكَ الذي جرَى بيننا يومَ استقلتْ رِكابُهَا
زجرتُ لها طيرَ الشمال فإن تكنْ هواكَ الذي تهوى يصبكَ اجتنابها
وقد طفتُ من أحوالها وأردتُها سنينَ فأخشى بَعْلَها وأَهابُهَا
ثلاثةَ أحوالٍ فلمَّا تجرَّمَتْ علينا بِهُونٍ واستحارَ شبابُهَا
عصاني إليها القلب إني لأمره سميعٌ فما أدري أرشدٌ طِلابها
فقلتُ لقلبي يالكَ الخيرُ إنَّمَا يدَليك للموت الجديد حبابها

في المقطع السابق نجد تعدد الضمائر بين ضمائرٍ ثلاث : مخاطب وغائب ومتكلم، فالمخاطب تمثله ذات الشاعر، يختزله كاف الخطاب في "حدثكَ"، على سبيل التجريد المحض، وضمير الغائب تمثله المرأة "أسماء"، ومن ثم يتجسد ضمير المتكلم في ذاتية الشاعر المتمثلة في قلبه. وبهذا التعدد بين الضمائر الذي يصب في دائرة التجريد المحض، لا يكتفي به الشاعر؛ بل نراه يلجأ إلى (التجريد غير المحض) باعتباره حوارًا داخليًا؛ من أجل تأكيد هذا الحب، إذ يقول:

عصاني إليها القلب إني لأمره سميعٌ فما أدري أرشدٌ طِلابها
فقلتُ لقلبي يالكَ الخيرُ إنَّمَا يدَليك للموت الجديد حبابها

فالتجريد غير المحض يتجلى عندما ارتدَّ الشاعر إلى قلبه على سبيل الحوار الداخلي، إذ حاوره؛ ليكشف عن عاطفته المفعمة بالحب تجاه محبوبته، ولعل موضوعًا بهذا التمهيد الغزلي قد ألجأ الشاعر إلى محاورة القلب؛ لأَنَّهُ كان يقع تحت أثر عشقه للمرأة؛ وخوفه من الاقتراب منها. ولعلَّهُ كان يخشى قربها لسببين: "الأول زوجٌ مانع لحوزته يخافه أبو ذؤيب ويخشاه، والثاني أنها كريمةٌ حُرَّةٌ ذات هيبة ليست مما يطمع فيها ذو هوى، وبذلك يكون أبو ذؤيب قد دلنا على أنَّ باب هذه المرأة مغلق في وجهه، وأنه لا سبيل له إليها" [(٢)]. وبهذا يتضح أن استعمال الشاعر للحوار الداخلي مع القلب كان بسبب عدم قدرة الشاعر للوصول إليها.

---

(١) ((الشرح)): (١/ ٤٢).

(٢) انظر ((الشعر الجاهلي دراسة في منازع الشعراء)). الدكتور محمد محمد أبو موسى. ص: (٥٥٤).

فكأنه يخبر بأنَّ فؤاده هو من عصاه إلى حب هذه المرأة بالتواطؤ مع الذات، وأنه لا يستطيع الصمود أمام هذا العصيان الكاشف عن شدة تعلقه بها؛ لأنَّ هذا الحب كاد أن يقوده إلى مصرعه. لذا فالصراع بين الشاعر وقلبه جاء بمثابة تحقيق صراع الرغبة داخل الإنسان حين يتعلق بحب امرأة، ويجدُ ما يمنعه من الوصول إليها؛ فبالتالي يحاول هذا الإنسان جاهدًا أن يحقق الانتصار على الإحساس بالمشقة والتعب. وارتباط هذا الانتصار في القصيدة بانتصار الحفاظ على الخمر في القافلة والوصول بها إلى مكان بيعها في السوق – على الرغم مما يحيط بها من المخاطر– أحدثَ نوعًا من الانتصار على الإحساس بالمشقة في الوصول إليها، كما أنَّ هذين الانتصارين يرتبطان بموضوع الاشتيار حين تبرر فكرة الانتصار في إطار آخر؛ كالذي نجده في صعود المشتار؛ ليجلب العسل من مكان مرتفع، وبهذا تتأكد فكرة الانتصارات وما تحمله من خصوصية مختلفة من مقطع لآخر داخل القصيدة.

ولعل بداية القصيدة تسهم في رفد فكرة التجريد غير المحض، واللجوء إلى الحوار الداخلي مع القلب، فنجد الشاعر من خلال هذه البداية يلجأ إلى التجريد المحض المتمثل في البيت الأول:

أَبِالصُّرْمِ من أسماءَ حدَّثَكَ الذي جرَى بيننا يومَ استقلتْ رِكابُهَا

فكأنَّ الحديث بالصرم، وبما يحمله من صراع نفسي يتمثل في حوار الشاعر مع قلبه يحددان سبب الصراع الداخلي في النص الشعري، فكأنَّ الحوار الداخلي يعدُّ امتدادًا للصراع الكامن في الذات الشاعرة، وهذا الإحساس ألجأ الشاعر إلى التجريد عبر صورتيه داخل النص الشعري.

أمَّا الشاعر الثاني الذي جمع بين صورتي التجريد، فهو الشاعر أبو صخر الهذلي في قصيدته العينية، إذ يقول(١):

وقد قُلْـــتُ للقلبِ اللجوجِ ألا تَرَى سُلِبْتَ النُّهَى أنْ ليسَ لِلْهُونِ تَابِعُ
وقـــدْ طـــال هـــذا لا أراكَ منوَّلاَ ولا أنتَ إنْ راعَ المحبونَ رائعُ

---

(١) معنى اللجوجِ: الذي يلح على طلب ما. النَّهَى: العقل. الجوانح: ضلوع الصدر. فلا آلُــوكَ: لا أستطيع لك. سَلوةً: ما يسلي الحزين. انظر ((الشرح)): (٢/٩٣٤).

تَـــهِيمُ فــلا موتٌ يريحُ مِنَ الذي تُـــلاقِي ولا عيشٌ يُـــؤَمَّلُ نَافِعُ
فـــقال وأســـتارُ الجـــوانحِ دونَهُ وأشفقَ لَمَّا طالَ فيها التَّـــراجعُ
غُلِـــبْتُ فلا آلُـــوكَ إلاَّ الذي ترى من الأمرِ فانظر ما الذي أنتَ صانعُ
وسلْ ذا الجلالِ اليومَ يُعْقِبْكَ سَلوةً على هَجْرِها واللهُ راءٍ وســـامعُ

الشاعر هنا يحاور قلبه (اللجوج) الغارق في حب ليلى، وبهذا الحوار الداخلي مع القلب نجد تشابهًا واضحًا بين أبي صخر وأبي ذؤيب في اتهام (القلب) المتيم بحب المرأة؛ لكون القلب مكمن الهوى والعشق، ومكان الصراع الداخلي؛ إذ من خلاله يحدّثُ الإنسانُ ذاته، ويستطيع به أن يوجه الصراع كيفما أراد. وحينما يوجه الشاعر هنا القول إلى القلب فإنه يعني به الذات العاشقة، إذ يحاول عبر هذا الحوار أن يقمع الذات، ويحدُّ من انصياعها وراء الحب الذي أورده المهالك.

فأجابه (الصوت الداخلي) المتمثل في القلب: بأنه لا يرتاح من الهيام بالمحبوبة، إذ يبدو هذا الحب حياة، وفي وصله بالمحبوبة حياة، وفي الابتعاد انقطاع يشبه الموت. وبالتالي يتجلى الصراع الداخلي بين الشاعر وقلبه، إذ إنَّ الحرية في التعبير كانت كاشفة عن الرؤية تجاه هذه العلاقة.

وعبر التجريد غير المحض الذي يثري الصوت الداخلي للعاشق نجد أن الشاعر هنا يحتفي بالكامن الخفيِّ في الحب، المتمثل في الصراع بين صوت العقل وصوت العاطفة، إذ يتبين هذا الصراع من خلال ما يتيحه المقطع الشعري من تراجع بين الشاعر وذاته عبر الحوار الداخلي.

وبناء على ما تقدم نجد التجريد غير المحض يأتي مُعبِّرًا عن الحوار الداخلي فيما أطلعنا عليه عند الشاعرين السابقين، إذ إنهما يلجأن إلى هذا الأسلوب للتعبير عن الموقف الذاتي المحقق للصراع الداخلي، فيكون الحوار الداخلي القالب الذي يستعملانه من أجل البوح عن هذا الصراع. فقد رأينا أنهما يجمعان بين صورتي التجريد في نصيهما، وإذ كانت صورة التجريد (غير المحض) تمثل بناءً جزئيًا في النص الشعري عبر الحوار مع القلب؛ إلا أنها تأتي في دائرة حوارية أخرى تندرج تحت التجريد (المحض)، ولعلَّ هاتين الصورتين تمثلان أهمية التجريد في الحوار الشعري لدى الهذليين.

المطلب الخامس: الالتفات.

يعدُّ مفهوم الالتفات من المفاهيم العربية العريقة الأكثر تداولاً في التراث النقدي القديم لدى العلماء الأوائل [1]، ولعل أول من أسهب في الحديث عن الالتفات ابن الأثير في كتابه (المثل السائر)، حين جمع بين المعنى اللغوي والمعنى البلاغي، وانتهى إلى أنَّ أسلوب الالتفات ينقسم إلى ثلاثة أقسام[2]:

الأول: الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة.

الثاني: الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر.

الثالث: الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي.

وقد ناقشَ الدكتور عزالدين إسماعيل جماليات الالتفات في التراث النقدي مركزًا على ما قدّمَهُ ابن الأثير من أقسام الالتفات، وتناولها في أشكالٍ ستة[3]:

الشكل الأول: يتمثل في الانتقال من الغيبة إلى الخطاب، و هو إما أن يكون انتقالا من الغائب إلى المخاطب، أو من الغائب إلى المتكلم.

الشكل الثاني: ويتمثل في الرجوع من الخطاب إلى الغيبة.

الشكل الثالث: يتمثل في العدول عن الفعل المستقبل إلى الفعل الأمر.

الشكل الرابع: يتمثل في العدول عن الفعل الماضي إلى الفعل الأمر.

الشكل الخامس: يتمثل في الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل.

---

(١) انظر ((المثل السائر)). لابن الأثير. (٣/٢). وانظر ((معجم المصطلحات البلاغية وتطورها)). د. أحمد مطلوب. ص: (١٧٣).

(٢) انظر ((المثل السائر)). لابن الأثير. (٣/٢).

(٣) انظر بحث((جماليات الالتفات)) عزالدين إسماعيل، الصادر ضمن كتاب ((قراءة جديدة لتراثنا النقدي)). النادي الأدبي الثقافي بجدة. السعودية. ١٤١٠هـ. المجلد الآخر. ص:(٨٨٣).

الشكل السادس: يتمثل في الإخبار عن الفعل المستقبل بالماضي.

وكل هذه الأشكال والأقسام المتصلة بالحوار الشعري، تؤكد على أهمية حضور الالتفات داخل النص الشعري. والشعراء الهذليون جمعوا في أسلوب الالتفات بين تنوع الضمائر، و تعدد الأفعال داخل نصوصهم الشعرية.

لذا فإنَّ الالتفات يهتمُّ بالتعبير عن المعنى "بطريقٍ من الثلاثة: (التكلم والخطاب والغيبة) وذلك بعد التعبير عن المعنى بطريق آخر من هذه الطرق" [(١)]. ومن خلال ما يتيحه هذا التعريف نجد أن الفرق بين الالتفات والتجريد يكمن في مسألة الضمائر؛ إذ إن الشاعر حين يجرد من ذاته ذاتًا أخرى ويعني بها نفسه فإنه يستعمل التجريد، بينما يكون الالتفات في استعمال الشاعر داخل نصه الضمائر الثلاثة متنقلا بين: (التكلم والخطاب والغيبة). وانطلاقا على ما تقدم يتجلى الفرق بين التجريد والالتفات.

وسيتركز البحث هنا حول الالتفات، وعلاقته بالحوار الشعري لدى الهذليين من خلال تتبع مقولة الشاعر أو الشخصية، وما تريده من المتلقي داخل النص الشعري؛ لأنَّ الالتفات يفيد غرضين أحدهما خارجي، والآخر داخلي: أما الخارجي فيتصل بتنويع الضمائر والأفعال لأجل البعد عن السآمة، وأما الداخلي: فيرتبط بالإيغال في المعنى المنبثق عن هذا الأسلوب في ظل ما يتيحه السياق.

ومن أمثلة (الالتفات) لدى الهذليين ما نجده لدى الشاعر أبي خراش الهذلي في حواره مع امرأته حين أراد مرها قسمة الهدّية، وبَذْلِهَا دون أن تدَّخرُ شيئًا للغد، إذ يقول[(٢)]:

لـــقد علـــمتْ أمُّ الأديـــبرِ أنـــــني ... أقول لها هَدِّي ولا تذخري لحمي
فإنَّ غـــداً إنْ لا نجـــد بعضَ زادنا ... نُفِئْ لـــكِ زاداً أونعـــدِّكِ بالأَزْمِ
إذا هِيَ حَنَّتْ للهِ ـــوى حنَّ جوفـــها ... كجوفِ البعير قلبها غير ذي عـــزمِ
فـــلا وأبيكِ الـــخـــيْرِ لا تـَجِدِينَهُ ... جَمِيلَ الغِنَىَ ولا صَبُوراً على العُدْمِ
ولا بطـــلاً إذا الكُـــــمَاةُ تزيَّنـــوا ... لَدَى غَمَراتِ الموتِ بالحالِكِ الفَدْمِ

---

(١) ((تلخيص المفتاح)). للخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبدالرحمن. ت: د. ياسين الأيوبي. ط١. ص: (٧١).
(٢) ((الشرح)): (٣/ ١١٩٨).

أبعد بـلائي ضَلَّت البيتَ من عَمىً ... تحبُّ فراقي أو يَحِلُّ لها شـتمي
و إني لأَثْوِى الجـوعَ حتـى يَمَلَّني ... فَيَذْهَبَ لم يُدْنِسْ ثيابي ولا جرمي
وَأَغْتَبِقُ الـمـاءَ القَرَاحَ فـأنتهي ... إذا الزادُ أَمْسَى للمُزَلَّجِ ذا طعـم
تقولُ: فلـولا أنتَ أُنكِحْتُ سـيداً ... أُزفُّ إليه أو حُمِلْتُ على قـرم
لعمري لقد مُلِّكْتِ أَمْـرَكِ حـقبةً ... زَمَاناً فَهَلاَّ مِسْتِ في العَقْمِ والرَّقم
فجاءتْ كخاصي العَيرِ لم تحلَ جاجةً ... ولا عاجَةً منها تلـوحُ على وَشْمِ
أفـاطِمَ إنـي أسبقُ الحـتفَ مقبلاً ... وأتركُ قِرْني فـي المزاحِفِ يستدمي

يحاور الشاعر هنا زوجته في سياق العذل، إذ نجده يشير عليها منذ البدء بأن تهدي له اللحم، ولا تذخره، بل نراه يعدها بالعوض إنْ هو أفاء في غده. كل هذا وما جاء لاحقا من أحداث متعددة في القصة كانت كفيلة باستدعاء أسلوب الالتفات، وحضوره داخل النص أرفد الحوار الشعري من حيث التنوع بين الأفعال والضمائر، ومن حيث الايغال في المعاني المنبثقة عن هذا الأسلوب.

وحضور العذل في بداية النص كان مدعاة إلى إثارة الالتفات منذ اللحظة الأولى بين الشاعر والمرأة، فنجد تعدد الضمائر والأفعال يحقق تنوعًا حواريًا في النص، إنَّ هذا الانتقال من الغيبة إلى التكلم إلى الخطاب قد أسهم في رفد الحوار الخارجي بين الشاعر وزوجه، فحين يبدأ أبو خراش قصيدته بقوله:

لـقد علـمتْ أمُّ الأديـبرِ أنـني ... أقول لها هَدِّي ولا تذخري لحمي
فإنَّ غـداً إنْ لا نجـد بعضَ زادنا ... نُفِئْ لـكِ زاداً أونعـدِّكِ بالأَزْمِ

نراه هنا يطلب منها أن تهدي، وأن لا تذخر اللحم والزاد،، مع الوعد لها بأن سيعوضها في الغد من الفيء، أو يعدَّها بالأزم –يصرفها بإمساك الفم–؛ وبهذا نرى أن الانتقال –مثلا– من الغيبة (علمتْ، لها)، إلى التكلم(أنني، لحمي)، إلى الخطاب(لكِ، نعدِّكِ) قد حقق نوعًا من إثارة الحوار المبكر داخل القصيدة؛ لنجد بعد ذلك أنَّ الشاعر يكثر من التكلم، ويفخر بذاته أمام المرأة كنوع من الضمانات بإزاء الامتثال لما طلبه منها في البدء، إلا أنَّ قولها جاء قاصمة الظهر، وعلى لسانها يقول:

تقولُ: فلـولا أنتَ أُنكِحْتُ سـيداً أُزفُّ إليه أو حُمِلْتُ على قـرم

فالصوت الرافض هنا كان قاصمة الظهر للشاعر، حين جاء الرفض بهذه الطريقة الموجعة للرجل، وكأنها تشير من طرفٍ خفي إلى صعلكته، وفقره، فلولاه كانت أُنكحت سيدًا من القوم. كل هذا الانتقال، ومن ثم الخطاب بالنداء في قوله: (أفاطمَ)، والعودة مجددًا إلى التكلم مرة أخرى؛ يؤكد أهمية حضور الالتفات في رفد الحوار الشعري.

وربما أن أهمية الالتفات هنا تكمن في الكشف عن البعد النفسي الذي كان عليه الشاعر، والمرأة؛ من خلال ما دار بينهما من حوار، ولو تتبعنا نفسية الشاعر منذ بدء القصيدة؛ لوجدنا أنها تتكئ على الاستقرار، والهدوء في حوارها مع الزوجة، إلا أنها تتحول إلى نفسية متأججة لاسيما بعد ما قالته المرأة العاذلة، فيقع صوت المرأة كالصاعقة المزعزعة للاستقرار النفسي لدى الشاعر، وبالتالي تتحول إلى نفسية مهاجمة، ولأجل مواجهة هذا الهجوم المؤلم الصادر عن الشاعر نراه يلجأ إلى تكثيف الفخر بالذات، والاعتماد على ضمير المتكلم كثيرًا داخل القصيدة، لذا نجد ما يبرر هذا اللجوء إلى الفخر والاعتداد؛ حين نتأمل موقف الشاعر أمام المرأة العاذلة، فموقفه يتصل بالطبيعة، والفطرة التي خلق عليه الرجل، لا سيما الرجل العربي؛ إذ بطبعه يأبى وتأبى نفسه وجود المنافس له في حياته الزوجية.

فكان الحوار الشعري حوارًا مؤثرًا يكشف عن البعد النفسي لدى شخصيتين رئيستين في النص الشعري: (الشاعر/البطل) و(المرأة العاذلة).

ومن شواهد الالتفات أيضًا ما نجده في نصٍ آخر مماثل للنص السابق عند الشاعر الهذلي قيس بن العيزارة حين يواجه عذل زوجته(١):

ألا تلك عرسي لا تزال تلومني ولو تركتني قد كـفتني لوائمي

تقـول ألا أعويتنا إذ أسرتنا فيا لك مرءًا مـالأُمُورِ الأشـائمِ

---

(١) معنى أعويتنا: دعوتنا. وفي رواية " أغويتنا". أسرتنا: سيّرتنا. الأشـائمِ: النحوس. عاليتهِ: رفعته. المضرحيِّةَ: البيضاء. الهاشمِ: أي الناقة. السروِ والخشارمِ: مواضع. انظر ((الشرح)): (٢ /٦٠١).

فإمَّا أعش حتى أدبَّ على العصا   فـــوالله أنـــسى ليلتي بالـــمسالمِ
فإنَّكِ لو عاليتهِ في مشـــرَّفٍ   من الصُفرِ أو من مشرفات التوائمِ
يزلُّ النســـورَ المضـــرحيِّةَ بعدما   دنونَ إليه باسطـــات الـــقوادمِ
إذنْ لأصاب المـــوتُ حبَّةَ قـــلبه   فما إنْ بهذا المـــوت من متعاجمِ
ولا يملك الإنسان شيئًا لـــنفسهِ   ولا لأخـــيه من حـــديثٍ وقـــادمِ
جلستُ به نجـــدًا وأيقنتُ أنَّهُ   بداءٍ ثـــباتٍ لـــيس منه بناشـــمِ
أحارِ بن قيسٍ إنَّ قومكَ أصبحوا   مقيمين بين السروِ حتى الخشارمِ

يواجه الشاعر ابن العيزارة عذل زوجته، فنراه يبدأ المواجهة باستعمال ضمير الغيبة (تلك عرسي، تقول)، فيخبر عن حاله مع زوجته التي تلومه بسبب ما صيّرها لهذه الحال السيئة!، ومن خلال هذا السياق الدال على العذل، وحضور شخصية الصعلوك نرى أنَّ المعنى يتجه إلى الكشف عن الحال المتدنية التي كانوا عليها، ولعلَّ وصفها له بالشؤم يتيحُ هامشًا كبيرًا لتأكيد هذا المعنى. ومن ثم نرى أنه يلتفت من الغيبة إلى الخطاب في قولها: (فيا لك مرءًا)، وفي قوله: (فإنَّكِ لو عاليتهِ)، ومن ثم إلى التكلم (في ضمائر التكلم الملحقة بالأفعال)؛ ليظهر بأنه مازال يتصف –على الرغم من تقدمه في العمر– بصفات الرجل الشجاع الذي يرقَى المراقب، ويخوض الغارات.

فالالتفات في البيت الثالث جاء بسبب انتقال الكلام إليه في ضوء الدفاع عن ذاته، أما الالتفات في البت السابع فنلحظ التأكيد على أنه بإزاء أمر قدري لا يستطيع أن يقومه، ويأتي الالتفات في البيت الثامن للحديث عن ذاته المستسلمة لفعل القدر. ويختتم الشاعر القصيدة بندائه على ابنه الحارث بن قيس، مشيرًا له بأنَّ القوم بين السرو والخشارم، كأنَّهُ يغريه في اللحاق بهم. وربما أنَّ وقوف الشاعر عند هذه النهاية يكشف عن أحد أمرين: أما أحداهما فيدعو إلى تجاهل المرأة في الحوار، وأما الآخر فيصب في دائرة الإستمرارية؛ فهو يريد من الابن أن يستمر على نهج والده في الشجاعة، وفي الدفاع عن أهله وقومه؛ ليؤكد للمرأة أن الابن يسير في طريق الأب. والأمران متناغمان فيما بينهما داخل النص الشعري.

وبهذا يأتي (الالتفات) في كثير من شواهد الشعر الهذلي [1]؛ كأسلوب رافد للحوار الشعري، ومتناغم مع السياق الذي يجئ فيه. كما أنه يحقق غرضين داخل النص الشعري: أحدهما (خارجي) يتصل بتنويع الضمائر والأفعال لأجل البعد عن السآمة، والآخر (داخلي) يرتبط بالإيغال في المعنى المنبثق عن هذا الأسلوب في ظل ما يتيحه السياق، وما يمليه البعد النفسي للقائل، أوالمتلقي.

---

(١) انظر ((الشرح)): (١/٨٨) ، (٢/ ٧٤١) ، (٣/١٢٢٦).

المطلب السادس: التقديم والتأخير.

اهتمَّ العلماء قديمًا وحديثًا بدراسة التقديم والتأخير [(١)] وفق رؤى متعددة حين تطرقوا إلى الجانب اللغوي لترتيب الجملة والعبارة، ولعلَّ هذا الاهتمام يتصل بمدى أهمية النظام اللغوي في حياة الأمم؛ لأنه يرتبط إلى حدٍّ كبير "بالتكوين النفسي والبيئي والثقافي للأفراد متكلمي هذه اللغة، بحيث يصبح هذا النظام – في النهاية– انعكاسًا لطبيعة المجتمع ومزاجه وتركيباته النفسية"[(٢)]. ومن هذا المنطلق تتكشف أهمية التقديم والتأخير في التركيب اللغوي للجملة.

وتظل دراسة هذا الأسلوب مغرية لكثير من الباحثين في الكلام العربي لاسيما النص الشعري؛ لكون اللغة الشعرية تتكئ كثيرًا عليه، من خلال ما تحمله من انزياح شعري، يتمثل في خرق النظام النحوي لترتيب الجمل، والنظام الدلالي.

لذا نجد أن هذا الأسلوب يقوم على "أصل مفترض قد يتقدم الكلام عليه وقد يتأخر ويخضع ذلك الأصل لطابع اللغة، ونمطها المألوف في ترتيب أجزاء الجملة، كتقدم المبتدأ على الخبر والفعل على الفاعل والعمدة على الفضلة. ويتم العدول عن هذا الترتيب الأصل لغايات معينة ووفق اعتبارات محددة، فالمواضع التي يجوز فيها العكس تستند إلى ضوابط نحوية بحيث لا يستعمل العكس إلا في المواطن التي يؤمن فيها اللبس"[(٣)].

وعلى ضوء ما تقدم يمكننا أن نبحث في دراسة الشعر الهذلي عن طرق التقديم والتأخير، وكيفية ارتباط الأسلوب بالحوار الشعري؛ إذ إنَّ التقديم والتأخير يظهر الفاعلية في التركيب اللغوي، والانتقال من المألوف إلى غير المألوف. والشعراء الهذليون لجأوا إلى التقديم والتأخير باعتباره سمة أسلوبية ميزت النص الشعري في العديد من المواقف الحوارية، فجاء متوائمًا مع السياق والمواقف المراد التعبير عنها.

---

(١) انظر ((كتاب دلائل الإعجاز)). عبدالقاهر الجرجاني. قرأه وعلق عليه، محمود شاكر، مطبعة المدني. القاهرة. ط/ ٣، ١٤١٣هـ. ص: (١٠٦). وانظر ((معجم المصطلحات البلاغية وتطورها)). د. أحمد مطلوب. ص: (٤٠٤).

(٢) ((الأسلوبية)). د. فتح الله أحمد سليمان. مكتبة الآداب. القاهرة. ط ١٤٢٥هـ. ص: (٢٠٣).

(٣) ((لغة الحوار في القرآن الكريم)). د. فوز نزال. ص: (٢٣٦).

ومن لجأ إلى التقديم والتأخير في الشعر الهذلي الشاعر قيس بن العيزارة في معرض تصوي فراره من (فهم) بعدما أسروه وظفروا به، إذ أغراهم بالمال، وأقنعهم بالفدية، حيث قال[1]:

فقلتُ لهم شــاءٌ رغيبٌ وجامِلٌ ... فكلُّكُمُ من ذلك المــالِ شَــابِعُ

وقالوا لنا البلـــهاءُ أوَّلَ سُؤْلَةٍ ... وأعـــراسُها واللهُ عنِّي يدافــعُ

وقد أَمــرَتْ بي ربتي أمُّ جُــنْدَبٍ ... لأُقتَلَ لا يسمــعْ بذلك ســامعُ

تقولُ اقتلوا قيسًا وحزُّوا لســانَهُ ... بـــحسبهم أن يقطعَ الرأسَ قاطعُ

ويأمُرُ بي شَعْــلٌ لأُقتلَ مُــقْتلاً ... فقـــلتُ لشعلٍ بئسَ ما أنتَ شافعُ

يتضح التقديم والتأخير عبر المقطع السابق في ثلاث جمل شعرية، الأولى في قول الشاعر: "فكلُّكُمُ من ذلك المالِ شَابِعُ"، والثانية: "واللهُ عنِّي يدافــعُ"، والثالثة: "بحسبهم أن يقطعَ الرأسَ قاطعُ". والشاعر هنا لمَّا شعر بأنهم ظفروا به، ووقع في الأسر احتال عليهم بالفدية ودفع المال، فما كان منه إلا أن يقنعهم بإعطائهم المال حدّ الشبع، لذلك قدّمَ شبه الجملة (من ذلك) على الخبر (شابع)؛ لأن أصل الجملة (فكلُّكُمُ شابعٌ من ذلك المالِ)، فحضور المال في هذا السياق مقدمٌ على الشبع والاكتفاء، وبهذا الإغراء الذي لجأ إليه الشاعر نستطيع إثباته عبر قوله الذي جاء لاحقًا: "وقالوا لنا البلهاءُ أوَّلَ سُؤْلَةٍ وأعراسها..."، فقد طمع القوم في ناقة الشاعر وما يتبعها؛ لذا نراه أردف بالجملة الثانية: " واللهُ عنِّي يدافــعُ" محققًا دعمًا آخر يرتجيه من الله على سبيل تقديم الفاعل على فعله؛ لأن أصل الجملة (يدافع الله عني)، وبهذا أخَّرَ الفعل وقدم الفاعل بحثًا عن النصر والمعونة، وللحفاظ على القافية والوزن. ولعل الموقف الذي كان فيه الشاعر يستدعي الكثير من طرق الخداع؛ لأنه لا مجال له في الهروب وهو بين يدي العدو، و لأنه في الوقت ذاته كان يستشرف المحاولة في الفكاك من القوم، فترددُ الشاعرِ بين هذين الأمرين استدعى بعض هذا الخداع.

وعلى الرغم من ذلك إلا أنَّ حرص تأبط شرًا وأم جندب على قتله كان بمثابة الهاجس الذي يخيف الشاعر، ويقلق مضجعه. ولعل مجمل الأحداث في القصة توحي بهذا الهاجس، وبهذا

(١) ((الشرح)): (٢/٥٩٠).

فإنه كان يمثل ضغطًا على الشاعر يتجلى في التقديم والتأخير، فنراه يقدم المفعول على الفاعل في الجملة الثالثة؛ حين قال: "بحسبهم أن يقطعَ الرأسَ قاطعُ "، وبهذه الجملة التي قد تبدو فيها السخرية من القوم؛ إلا أنها احتوت الخشية من قبل الشاعر على قطع الرأس، فيسهم التعليل هنا في الكشف عن أهمية التقديم والتأخير في المقطع السابق، ويظهر ارتباطه بالحوار الشعري الذي كان يدور بين الشاعر والفهميين.

ونجد التقديم والتأخير في نص شعري آخر عند مليح بن الحكم إذ يقول على لسان المرأة المحبوبة(١):

وقالتْ ألاَ قد طالَ ما قد غَرَرتَنَا   بخدعٍ وهذا مِنكَ حُبٌّ مُزلَّجُ
فجئنَا بقولٍ ليسَ فيه خِـــلابةٌ   وإلاَّ فتكليمِي عليكَ مُـــحرَّجُ

توحي القصة بالشك في (الشاعر/الحبيب)؛ لذا كان أدعى للمرأة عبر صوتها الحاضر أن تقدم الجار والمجرور هنا شكًّا منها في الرجل الذي تغيّر عليها، وبهذا نجد قولها: "وهذا مِنكَ حُبٌّ مُزلَّجُ"، وقولها الآخر: " وإلاَّ فتكليمِي عليكَ مُحرَّجُ "؛ لا يخرج عن سياق نظرتها العامة تجاه محبوبها، ولعلَّ ما يبرر التقديم هنا وجود الشكّ الداعي لهذا، فكان تقديم الجار والمجرور في قولها: (مِنكَ – عليكَ) له ما يسوغه في هذا البناء للعبارة داخل الحوار الشعري.

ونرى التقديم والتأخير في سياق آخر لدى الشاعرة جنوب بنت العجلان، حين رثت أخاها، قائلة (٢):

سألتُ بعمرٍو أخـــي صَحْبَهُ   فأفْظَعَنِي حِينَ رَدُّوا السُّؤَالا
فقـــالـــوا أُتِيحَ لـــه نَائِمًا   أغـــرُّ السِّبَاعِ عليهِ أحَالاَ
أُتيحَ لـــهُ نَـــمِـــرَا أَجْـــبُلٍ   فـــنَالا لعمرُكَ مِنْهُ مَنالاَ

---

(١) ((الشرح)): (٣/ ١٠٣٤). وفي الغزل انظر ما قاله أبو صخر الهذلي ((الشرح)): (٢/٩٣٤).
(٢) ((الشرح)): (٢/٥٨٣).

فالشاعرة اهتمت بأخيها وبطريقة موته؛ لتبرر هذا الموت الذي كان بسبب نمرين هجما عليه وهو نائمٌ؛ لا كما ادعته فهم، إذ نجدها تلجأ إلى تقديم الجار والمجرور في أربعة مواضع، ففي الموضع الأول: تُقَدِّمُ الجار والمجرور "له" على الحال "نائمًا"، بينما تأخر نائب الفاعل "أغرُّ السباع"، إذ أفاد هذا الانزياح الشعري دلالة التأكيد على الطريقة التي قتل بها الأخ، وتثير عبر هذا التركيب بعدًا آخر يتجلى في تقديم الحال على صاحبه، فنرى أنها تقدمه من أجل الابانة عن أنَّ النمرين هجما عليه وهو نائم، فلو كان مستيقضًا؛ لكان الأمر مختلفًا، أو لحاول الدفاع عن ذاته، وفي الموضع الثاني: تقدم الجار والمجرور على الجملة الفعلية في جملة: "عليه أحالا"، وفي الموضع الثالث: نجد أنها قدمته على الفاعل في جملة " لهُ نَمِرَا ..."، بينما في الرابع: تقدمه على المفعول المطلق في جملة: "مِنْهُ مَنالاَ". وبهذا يكون التقديم والتأخير هنا قد أسهم في حضور شخصية "عمرو" التي تتحدث عنها الشاعرة بأنها شخصية قوية وشجاعة. وليس هذا فحسب؛ بل تحاول أن تقدم الحديث حول أخيها، من أجل أن تبرز طريقة موته الحادثة بسبب نمرين حالة كونه نائمًا، وفي هذا تكريس لشجاعة أخيها. كما أنها تؤجل زعم الفهميين؛ لتظهر عدم الاهتمام بما جاء في زعمهم، وإدعائهم قتل أخيها.

وقد تطول بنا الأمثلة في النصوص الشعرية لدى الهذليين؛ غير أن الهدف من إيراد بعض الأمثلة هنا كان من أجل البحث عن فاعلية هذا الملمح الأسلوبي في ضوء ما يجيء داخل سياق الحوار الشعري؛ فتظهر جمالية التقديم والتأخير في الكشف عن الإحساس العالي باللغة من خلال ما تؤديه المعاني في بناء النص الشعري. والنصوص السابقة قد كشفت عن حضور الشخصية في الحوار الشعري، لا سيما ما رأيناه في تقديم الجار والمجرور. كما أنَّه قد أبرز من أهمية الحدث الضاغط على الشاعر عبر نصه الشعري.

المطلب السابع: التكرار.

اختلف العلماء القدامى في مفهوم التكرار، وقد تعددت دلالاته من حيث ارتباط المفهوم بالإطناب من جهة، ومن جهة أخرى قالوا بأنه يتصل بالتطويل، وربما قالوا بمفاهيم أخرى لا يتسع المجال هنا لذكرها(١)، ويشير ابن الأثير إلى ذلك حين عرّف التكرار بأَنَّهُ "دلالة اللفظ على المعنى مرددًا، وربما اشتبه على أكثر الناس بالإطناب مرة وبالتطويل أخرى" (٢). وحتى لا ننساق وراء المصطلح وتعدد مفاهيمه يمكننا أنْ نحدد القصد من التكرار، فالمقصود به هنا هو (التكرار اللفظي) الذي يرتبط بسياق الحوار الشعري، وما يفرضه البعد النفسي الناتج عن الترديد الصوتي للكلمة أو الجملة الشعرية. ولعلَّ هذا الملمح الأسلوبي يُفْصِحُ عن تميز الشعراء الهذليين من حيث التوظيف والفاعلية له. ومن خلاله نستطيع الخروج برؤية واضحة حول فاعلية التكرار في النص الشعري.

والتكرار أسلوب يسهم في إظهار الحالة النفسية المسيطرة في النص، كما أنه يتصل بالانفعال الشعوري الذي يجعل الشاعر يكرر كلمةً أو جملةً بعينها، فيمثل هذا التكرار بؤرة النص، ومرتكز القول، إذ من خلاله يتحد موضوع النص، وبناؤه، كما أنه يرفد الموسيقى الشعرية، ويضفي جمالاً موسيقيًا داخل النص الشعري.

---

(١) انظر ((معجم المصطلحات البلاغية وتطورها)). د. أحمد مطلوب. الإطناب بالتكرار، ص: (١٣٩). والتكرير، ص: (٤١٠). نجد أن الباحث هنا حاول أن يتتبع ظاهرة التكرار بالعودة إلى ما ذكره العلماء القدامى. ويجدر بنا أن نشير إلى بعض الدراسات التي تناولت أسلوب التكرار، مثل: دراسة (التكرار في الشعر الجاهلي)، د.موسى ربابعة، وهي دراسة ضمن كتابه: ((قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي))، ودراسة ((التكرار في شعر الخنساء))، د. عبدالرحمن بن عثمان الهليّل، دار المؤيد، الرياض، ١٤١٩هـ. ودراسة (أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء)، د. شفيع السيد، وهي دراسة ضمن كتابه: ((النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية))، دار غريب، مصر، ٢٠٠٦م.

(٢) ((المثل السائر)). لابن الأثير. (١٤٦/٢).

وبهذا سيكون التناول للتكرار اللفظي في شعر الهذليين عبر ما يتيحه النص في بنية الحوار الشعري، ومن ذلك سنتناول الأسلوب من خلال: تكرار الكلمة، وتكرار اللازمة الشعرية [1]، وبهذا التقسيم يمكننا تتبع حضور التكرار في الحوار الشعري، ودراسة فاعليته عبر السياق الشعري.

تكرار الكلمة:

تتردد كثيرًا في الشعر الهذلي بعض الكلمات التي يتكرر ورودها لدى الشعراء في بعض نصوصهم الشعرية، ويكون لهذا التكرار نَغَمٌ خاص يثير أهميةً للكلمات المكررة؛ إذ إنها تكشف عن أهمية الكلمة المكررة في السياق الشعري، وعبر الموقف الذي ترد فيه الكلمة.

والمقصود بتكرار الكلمة ما يتكررُ من أسماء أو أفعال [2] تتصل بالحوار الشعري، وتسهم في خلق الشعور الانفعالي لدى الشاعر، كما أنها تكشف من خلال حضورها داخل اللغة الحوارية عن دقائق خفية تتعلق باللغة الشعرية، بحيث تستطيع هذه الكلمة المكررة أنْ تميط اللثام عن قصد الشاعر، وأن تسهم في فهم المعنى المختفي وراء أسلوب التكرار.

ومن هذه النماذج ما نجده في حوار لأبي الحنان الهذلي حينما توجه بالخطاب لمحبوبته (جملٍ)؛ إذ يقول[3]:

أقولُ وقد بدا للـــنفس منهمْ فـــراقُ البينِ ليس بذي تمامِ
على جُمْلٍ وجـــارات لجملٍ نعيمُ الله يغـــدو بالســـلامِ
وأكثرَ عـــاذلي في جملَ لـــومي وما أنا بالصبور على الملامِ

---

(١) هذا التقسيم مقتبس من تقسيم الدكتور موسى ربابعة لدراسته (التكرار في الشعر الجاهلي)، حيث تناول التكرار وفق تقسيمه التالي: تكرار الحرف، وتكرار الكلمة وتكرار البداية، وتكرار اللازمة، إلا أني استبعدت تكرار البداية، فرأيت إمكانية إدراجه تحت "تكرار الكلمة" كتكرار الاسم مثلا، كما استبعدت "تكرار الحرف"؛ لأنه لا يتصل بلغة الحوار اتصالاً قوليا يفيد اللغة الحوارية. انظر كتابه: ص: (١٣) وما بعدها.

(٢) انظر في تكرار الكلمة على سبيل المثال ((الشرح)): (٥٥٢/٢) ، (٥٦٧/٢) ، (١٠٣٩/٣).

(٣) المصدر السابق: (٨٩٧/٢).

وكيف يرومُ صُرْمَ وصالِ جُمْلٍ   حزين القلبِ ليسَ لـه بذامِ
براهُ حـب جمـلٍ منذ حينٍ   فأمسى كالطَّليح من الهيامِ

وبهذا الحوار الموجه إلى (جُمْل) يتجلى تكرار الاسم (جُمْل) من قبل الشاعر تلذذًا بذكره، حين يكرِّر الشاعر الاسم عبر المقطع السابق خمس مرات، وهذا التكرار يظهر مدى تعلّق الشاعر بمحبوبته، فإذا كان التكرار هنا يحملُ جَمَاله الموسيقي من خلال تكرار الاسم؛ فإنه قد جاء في سياقات مختلفة.

نرى الشاعر في المرة الأولى يتوجه بالقول إلى جمل، وفي المرة الثانية يؤكد الخطاب لجمل وجاراتها، وفي الثالثة يصور كثرة عاذليه في جمل، وفي الرابعة يتساءل عن صاحب القلب الحزين الذي عانى من هجر جمل، وفي الخامسة يصوّر حال المحبوب عندما براه حب جمل. إنَّ هذا التكرار الذي بلغ خمس مرات في المقطع الداخل في الحوار الشعري يؤكد أهمية حضور الاسم المكرر من قبل الشاعر تلذذًا، وإظهارًا لمعاناته مع محبوبته، لذا يأتي التكرار هنا ليضفي مركزية محورية عبر الاهتمام بشخصية (جمل) داخل النص الشعري.

وإذا كان تكرار الاسم يمثل حضورًا مهمًا في الشعر العربي، فإن الشاعر العربي القديم ما كان ينجرف وراء هذا الأسلوب عبثًا، أو ضعفا في التأليف؛ بل يُعَدُّ ذلك تقليدًا فنيًا متبعًا، إذ كان "الشاعر عندما يلح عليه تكرار اسم معيّن فإنه يجعله النقطة المحورية والأساسية التي تتمحور حولها القصيدة. وقد عرفَ الشعر الجاهلي ثلاثة أنماط من تكرار الأسماء: الأول تكرار اسم المحبوبة والثاني تكرار اسم الشخص المرثي، والأخير تكرار اسم الشخص الممدوح"[(١)].

وهذه الأنماط هي السائدة في الشعر العربي القديم، إذ تعدُّ الأبرز في التكرار؛ إلا أنَّ هناك تكرارًا للأسماء في غير ما هذه المواضع، حين نجد تكرارًا للأسماء في شعر النقائض لدى الهذليين وفي غيرها من المواضع المختلفة.

(١) ((قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي)). د.موسى ربابعة. ص: (٣٣).

ومن هذه المواضع ما نجده من تكرار لاسم (شعل) في قصيدة لقيس بن العيزارة، يصور فيها فراره من الفهميين[1]:

تقـــولُ اقتلوا قيسًا وحزُّ لســـانَهُ بـــحسبهم أن يقطعَ الرأسَ قاطعُ
ويأمُرُ بي شَعْـــلٌ لأُقتلَ مُـــقْتلاً فقـــلتُ لشعلٍ بئسَ ما أنتَ شافعُ

يصوّر الشاعر في سياق فراره من قوم تأبط شرًا موقفه الحواري الذي دار بينه وبين القوم، ومن ذلك أنه ذكر قول أم جندب التي أسروه في مترلها؛ إذ تقول اقتلوه وحزوا لسانه، فيضيف شَعْلٌ (تأبط شرًا) على قولها شافعًا (أي قائل مرة أخرى على قولها) بأن يأمرهم بقتله أيضًا، ولعل الشاعر هنا كرّر اسم شعل (تأبط شرًا) مرتين؛ لأنه أمر بقتل الشاعر، ففي المرة الأولى كان وصفًا لشعل وهو يأمر بقتله عبر سرده، أما الثانية فجاء إلحاح الاسم وتكراره على الشاعر داخل الحوار؛ من أجل أن يردَّ على (شعل): "فقلتُ لشعلٍ بئسَ ما أنتَ شافعُ".

وفاعلية التكرار تتجلى عبر المقطع السابق من خلال حضورها في المرة الثانية، حين تتصل بالحوار الشعري، لكونها تحضر في سياق الرد على (شعل)، مظهرة تقبيح قوله بالقتل، وتأكيده بالشفع على الشاعر. فالتكرار هنا أفصح عن حضور الشخصية حين يقترن الأمر بتكرار الاسم.

وقد يأتي الاسم مكررًا لدى شاعرٍ آخر، وإن جاء بطريق ذكر الكنية، كالذي نجده عند معقل بن خويلد الهذلي، حين ردَّ الجواب على امرأة تدعى (أم عمرو)، أسرها ذات حرب[2]:

أرى أمَّ عمرٍو في السياقِ تغضبتْ وهـــانَ علينا رَغْمُتُهَا وصـــغارُها
وكمْ مِنْ فتاةٍ قبلَها سُقتُ عَنْوَةً مُنَعَّـــمَةٍ والـــزرقُ بادٍ حِرَارُهَا
فإنْ يأتِنَا يا أم عمرٍو خُيُولُكمْ تُلاَقِ لنا حربًا شـــديدٌ سُـــعَارُها
وَفِتيانَ صِدْقٍ من هذيلٍ أعـــزةٍ مَسَاعيرَ حرب ليسَ يُخشى فِرارُها

---

(١) ((الشرح)): (٢/٥٩٠).
(٢) ((الشرح)) : (١/٣٩٦).

نجد تكرار اسم (أم عمرو) هنا مرتين: في المرة الأولى يذكر رؤيته لأم عمرو بأنها غاضبة من السياق والأسر، وفي الثانية يناديها؛ ليؤكد أن هذيل قبيلة لا تخشى أحدًا، ومَنْ يُلاقِها فإنه خاسرٌ لا محالة؛ لأنهم فتيان صدق، وأعزة، ومساعير حرب. إنَّ هذا الجواب الذي كان ردًا على قول المرأة[1] قد أبان عن تكرار الكنية ولعل فاعلية التكرار كانت من أجل التأكيد على قوة الرد، وإظهار الشجاعة لاسيما ما جاء في التكرار واتصاله بالنداء.

ومن الأمثلة التي يتكرر فيها الاسم ما دار بينالشاعرين الهذليين: أبي المثلم، وصخر الغي عبر نقائضهم، إذ يقول أبو المثلم في إحدى نقائضه يرد على صخر الغي[2]:

أصخرَ بن عبدالله إن كنت شاعرًا   فإنك لا تهدي القريضَ لُمفْحَمِ
أصخرَ بن عبدالله خُذها نصيحةً   ومــوعظةً للمرء غــيرِ المتيّمِ
أصخرَ بن عبدالله قدْ طالَ ما ترَى   وإلا ما تدع بيعًا بعرضكَ يُكْلَمِ
أصخرَ بن عبدالله قدْ طالَ ما ترَى   ومن لا يكرم نفــسهُ لا يكرَّمِ
أصخرَ بن عبدالله من يغوِ سادرًا   يُقَلْ، غير شكٍّ، لليدين وللفمِ
أصخرَ بن عبدالله هــلْ ينفعنَّي   إليكَ ارتحالي أُفندِي وتَسَلُّمي

فنرى عبر هذا النص أن تكرار الاسم يحضر بفاعلية ملفتة تؤكد على أهمية القول الملقى بعد النداء، فمنادة الاسم المكرر يجلعنا نستشعر أهمية حضور القول داخل الحوار، وبهذا يمكننا أن نقول: بأنَّ تكرار الاسم يؤكد على أهمية حضور الشخصية في الشعر الهذلي.

أما تكرار الأفعال فلا يَقِلُّ شأنًا عن تكرار الأسماء، ومن النصوص الشعرية التي تكرر فيها الفعل ما نجده لدى الشاعر الهذلي أبا العيال في خاتمة نقائضه مع بدر بن عامر، إذ يقول[3]:

وإخالُ أنَّ أخــاكُمُ وعِــتابَهُ   إذْ جاءكُمْ بتعطُّفٍ وسُكُونِ
يُمْسي إذا يُمسي ببطنِ جــائعٍ   صِفْرٍ وَوَجْهٍ سَاهمٍ مَدْهُونِ
فيُرَى يــمِثُّ ولا يُرى في بطنهِ   مِثقالُ حبَّةِ خردلٍ مــوزونِ

---

(١) المصدر السابق: (٣٩٦/١).
(٢) المصدر السابق: (٢٦٧/١).
(٣) المصدر السابق: (٤٢٢/١).

يغدو لِيــُحْمَدَ وهو يجني دائبًا شوْكَ المَلامةِ قلَّمَا يـــُجْدِينِي

يحرص الشاعر في المقطع السابق على البحث عن صور مؤلمة يلصقها بالطرف الآخر، وانطلاقا من هذه الرؤية يمكن أن نتتبع القول الذي وجهه الشاعر إلى القوم، حين يؤكد لهم بأنَّ بدر بن عامر يجيئهم بتعطف، وسكون؛ ليظهر هذا أمامهم، إلا أنه يخفي في باطنه السوء – حسب رؤية أبي العيال– وينطوي داخله على خبث السريرة، وبهذه الصور المؤلمة التي يخاطب بها الشاعر القوم، يؤكد من خلالها الكشف لهم عن حال هذا المخادع. ولأجل الهاجس المُلِّحِّ على الشاعر نراه يلجأ إلى تكرار الفعل "يُمسي" مرتين، والفعل "يُرى" مرتين. فالفعل الأول يوحي بحقيقة يجهلها القوم عن بدر بن عامر، أما الفعل الثاني فيؤكد هذه الحقيقة، ويثبت الرؤية التي لمسها الشاعر في الطرف الآخر. وما بين الإمساء والرؤية في الفعلين: (يُمسي، يُرى) يتجلى بأن فعل الخفاء هو الجامع بينهما؛ لأنَّ مَآلَ الإمساء إلى الظلام حيث الخفاء، ومَآلَ إخفاء الرؤية عن الآخرين إخفاء مؤكد أيضًا، وربما أن قناعة أبي العيال في بدر بن عامر ألجأته إلى تشكيل الصورة الشعرية التي يراها في خصمه.

وجمالية التكرار في الأفعال عبر هذا الحوار يكشف عن التصاقها بالصورة الشعرية، وبالحدث الناتج عن هذه الأفعال؛ لذا تتشكل الأفعال عبر حضورها في السياقات المتعددة بحسب فاعليتها في التكرار.

وقد يتضح الأمر في نص آخر، حين يكون الفعل مرتبطًا ببناء الصورة الشعرية، ولكن في سياق آخر متصل بموضوع الرثاء، إذ نجد ذلك في قصيدة أبي ذؤيب حين رثا أبناءه الذين ماتوا بالطاعون(١):

قالت أميمة ماالجسمك شاحباً منذ ابتذلت ومثل مالكَ ينفعُ

أم ما لجنبك لا يلائم مضجعا إلاَّ أقــض عليك ذاك المضجعُ

فاجـــبتها أن ما لجسمي أنه أودى بني من الـــبلاد وودعوا

أودى بني وأعقبوني حسرة بعد الـــرقاد وعـــبرة لا تقلعُ

---

(١) ((الشرح)): (١/ ٤).

وفي جواب الشاعر على سؤال أميمة يتجلى تكرار الفعل "أودى" مرتين، إذ يأتي بمعنى هَلَكَ، وذهَبَ، وكأنه يقول بسببيته المشاركة في هذا الهلاك، حين تقدم بهم إلى مهلكهم، إلا أن الاستقرار في قوله، وهدوئه في العبارات أوحى بثبات الإيمان، والتسليم لسلطة الدهر، الذي يمثل السببية الكبرى في موت الأحياء، وفي ذهاب أبنائه. فالتكرار هنا يسهم في الموسيقى الداخلية، وفي الشعور الحزين الذي يمثلُ نغمًا حزينًا داخل النفس البشرية. فنرى عبر هذا الأسلوب صورة شعرية مؤلمة، صورة متأججة داخل ذات الشاعر المتألمة لهذا الفقد الجماعي، ومن المذهل هنا أنها جاءت مرتبة في نفس الشاعر؛ لأن موقعها في الأولى كشف عن سبب هذا الشحوب الجسدي، وأبان عن سبب تضجره، وقلقه في النوم؛ إذ كان بسبب أنه أودى بنيهِ، وذهب بهم إلى قدرهم، فالموت قد أودى بأبنائه، ومن ثم عقَّبَ بالفعل الثاني: " أودى بني وأعقبوني حسرة" الذي أفاد التأكيد على حضور السبب المقلق للشاعر، فكان التكرار للفعل "أودى" في المرة الثانية بمثابة تأكيد للفعل الأول، ونقطة ارتكاز في الجواب؛ لأن بؤرة الجواب تكمن في الفعل "أودى" الذي أضاف للصورة الشعرية بُعدا مؤلِمًا، ونَغَمًا حزينًا.

وشواهد هذا الأسلوب متعددة [1]، نكتفي ببعض منها؛ لأنَّ الهدف من إيراد بعضها هنا جاء من أجل بحث علاقة التكرار بالحوار الشعري، إذ رأينا في تكرار الأسماء حضور الشخصية داخل الحوار القصصي، ورأينا في تكرار الأفعال حضورًا للأحدث بحكم علاقتها مع الفعل داخل النص الشعري.

---

(١) راجع على سبيل المثال: ((الشرح)): (٢/٥٨٣).

تكرار اللازمة الشعرية:

ذكر أحد الباحثين بأنَّ "هذا اللون من التكرار يخدم بالدرجة الأولى الترابط والتلاحم بين أجزاء القصيدة كما أنه يساعد على جعل القصيدة قادرة على تكوين تركيب متناسق. ومن خلال هذا يحس المرء أن القصيدة ذات وحدة متكاملة مترابطة ليس من ناحية الموضوع وحسب، وإنما من ناحية البناء أيضًا" (1). ويمكن بإزاء ما تطرق إليه أنْ نضيف أهمية تكرار اللازمة في الحوار الشعري، إذ نجد لدى الهذليين بجانب تكرار لازمة "حدثان الدهر" (2) -التي رأينا أنها امتداد للجواب في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي- تكرارًا للازمة أخرى تتمثل في قول بعض الشعراء: "لعمرك والمنايا غالباتٌ". هذا بالإضافة إلى تكرار خاص لدى الشاعر أبي كبير الهذلي في تكراره لنداء ابنته "زهيرة" في قصائده الأربع " أزهيرُ هل عن شيبةٍ ...". ولعل الباحث يكتفي بذكر بعض المقاطع الشعرية التي يتضح فيها الحوار من خلال الحديث حول اللازمتين الأخيرتين.

ومن هذه الأمثلة ما نجده في قول الشاعر: " لعمرك والمنايا غالباتٌ"؛ إذ يصوّر أبو ذؤيب (فتى) من هذيل في لحظة الهزيمة، حين واجه الفهميين مواجهة الرجل المقدام ، وصور حكايته التي انتهى فيها إلى أنْ أردوه قتيلاً. وفي ذلك قال(3):

لعمـــركَ والمنايا غـــالباتٌ ... لـــكلٍّ بني أبٍ منها ذنـــوبُ
لقد لاقى المَطِيَّ بنجدِ عُـــفْرٍ ... حديثٌ إنْ عجبتَ له عـــجيبُ
أرقتُ لذكره من غيرِ نـــوبٍ ... كـــما يهتاجُ مـــوشيٌّ نقيبُ

---

(1) ((قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي)). د. موسى ربابعة. ص: (٦٣).

(2) ناقش بعض الباحثين هذه اللازمة باعتبار أنها تتصل بالبناء الشعري أو تلازمها بالزمان من حيث النظر إلى حتمية الدهر؛ لا باعتبار تعلقها بالحوار الشعري، ومنهم على سبيل المثال: الدكتور محمد أحمد بريري في كتابه: ((الأسلوبية والتقاليد الشعرية))، ص: (٣٨). والدكتور إياد عبدالمجيد إبراهيم في كتابه: ((البناء الفني في شعر الهذليين))، ص: (٢٨١). والدكتور محمد الخلايلة في كتابه: ((بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين))، ص: (٤٩).

(3) ((الشرح)): (١٠٤/١).

وبهذه اللازمة "لعمرك والمنايا غالباتٌ " التي تكررت بين ثلاثة شعراء هذليين، هم: أبوخراش، وصخرالغي، وأبوذؤيب [1] نجد أنها لازمت الشعر الرثائي ، ومثَّلَتْ مفتتحًا حواريًا يدلفُ منه الشاعر إلى عرض رؤية شعرية تتحدُ فيها النظرة باتجاه واحد، تؤكد على أنَّ النهايات مصيرٌ يجتمع فيه كل الأحياء، وأنَّ حياتهم إلى زوال، و(المنايا غالبات) للحيوان والإنسان على حدٍ سواء.

والتكرار لهذه اللازمة التي جاءت على سبيل (التجريد المحض) في قول الشاعر: (لعمركَ والمنايا غالباتٌ)؛ تكشف عن حوار داخلي بين الشاعر وذاته حول غلبة الموت على الحياة، والكائنات الحية، فيكون الشاعر مسلِّمًا بحقيقة الموت؛ مع التأكيد على أهمية المرثي وبيان فضله؛ لذا نرى أبا ذؤيب يظهر من شأن الفتى الخثمي، وصخر الغي يرثي ابنه تليدًا؛ مما يدل على أهمية حضور صورة المرثي في نصيهما المبتدئين بهذه اللازمة. أما أبو خراش فقد سلَّمَ بحقيقة الموت حين رثى نفسه عندما نهشته الأفعى، فلم يحفل بحضور المرثي؛ لأنه يرثي ذاته؛ خلاف ما نجده عند الشاعرين السابقين.

ومن المؤكد هنا أنَّ الشعراء الثلاثة صدروا عن (حوار داخلي) بهذه اللازمة من أجل إظهار لواعج النفس تجاه المرثيين؛ وللتأكيد على حضور حقيقة الموت، والإيمان بأنَّ الدهر لا يُبقِي على أحد.

وقد تأتي اللازمة الشعرية عند شاعر واحد، إذ تُمَثِلُ هاجسًا يلحُّ على الشاعر في إظهار أهمية الزمان من خلال الوقوف بين مرحلتين زمنيتين: (الماضي والحاضر)، وهذا ما نجده عند أبي كبير الهذلي في افتتاحياته لقصائده الأربع حين يؤكد على التكرار اللفظي، والتكرار المعنوي للفكرة، وتبدو هذه القصائد ذات الطابع الرثائي عبر ما تحمله من أساليب مكررة في البداية متأرجحة بين تكرار البداية وتكرار اللازمة؛ إلا أنها تقترب كثيرًا من تكرار اللازمة، وهو ما أكده أحد الباحثين؛ إذ يقول: إنَّ "القصيدة قائمة على التكرار، فإلى جانب التكرار في افتتاحية القصيدة فإنَّ هناك تكرارًا في بدايات ونهايات مفاصلها، وهذا التكرار يصبح قريبا من تكرار

---

(١) انظر ما قاله صخر الغي في رثاء ابنه تليد ((الشرح)): (٢٨٧/١)، وقول أبي خراش حينما نهشته الأفعى ((الشرح)): (١٢٤٤/٣).

اللازمة"[1]. وربما أنَّ في اجتماع التكرار اللفظي وأساليب النداء، والاستفهام، وحضور التكرار المعنوي للفكرة في القصائد الأربع يسهم في تكوين تكرار اللازمة الشعرية عند الشاعر، فنراه يقول[2]:

أزهيرُ هل عن شيبةٍ من معدلِ   أم لا سبيلَ إلى الشباب الأولِ
أم لا سبيلَ إلى الشباب وذكره   أشهى إليَ من الرحيق السلسلِ

فتكرار اللازمة هنا يظهر أهمية الصراع النفسي، بين الشاعر وذاته، إذ نجد أهمية الحوار الشعري تتجلى عبر النداء والسؤال الموجه إلى زهيرة، فنراه ينادي على زهيرة، ويستفهم عن الشباب الذي ولَّى وذهب، ومن ثمَّ يقف على الزمن الحاضر (زمن الشيب والهرم)، مسترجعًا عبر تساؤله زمانه المنصرم. فهو يسأل زهيرة؛ ليكشف عن رؤيته العامة تجاه رؤية المجتمع له حينما تقدم في العمر، وشعر بتهميشه اجتماعيًا، فحاول أن يظهر رؤيته التي تتحد في قصائده الأربع، وكأنَّهُ أراد أن يؤكد على هذا الشعور المتكرر في تلك الرؤية، فكانت تَلِحُّ عليه هذه الفكرة إلحاحًا يبرر لجوءه إلى تكرار هذا التركيب.

والحوار الداخلي هنا يسهم في الكشف عن صراع الشاعر الداخلي عبر تدافع رؤيتين؛ رؤية المجتمع للرجل الطاعن في السن، ورؤية هذا الرجل للمجتمع، فكأنه أراد بهذا أن يظهر الرؤية العامة التي كانت تدفعه لهذا التكرار.

وفي قصيدة أخرى للشاعر أبي كبير الهذلي يرثي فيها ابنه "خلاوة"، فنراه يقول[3]:

أزهيرُ هل عن شيبةٍ مِنْ مَعْــكمِ   أم لا خلـــودَ لباذلٍ متكرِّمِ
يبكي خــلاوة أن يــفارق أمّــهُ   ولسوفَ يلقاها لدى المتَهَوّمِ
أخلاَ وإنَّ الــدهرَ مُهْلِكُ مَنْ تَرَى   مِنْ ذي بنينَ وأمِّهِمْ ومِنْ ابنمِ
والــدهرُ لا يبــقَى على حَــدَثانهِ   قُبٌّ يَرِدْنَ بذي شُجــونٍ مُبْرِمِ

(١) ((قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي)). د. موسى ربابعة. ص: (٢٠٥).
(٢) انظر ((الشرح)): (١٠٦٩/٣) وما بعدها.
(٣) مَعْكمِ: مرجع. الباذل: الذي يبذل ماله، متكرما به. قُبٌّ: خماص البطون، حمير الوحش. ((الشرح)): (١٠٩٠/٣)

...

والشاعر هنا من خلال تكرار اللازمة: "أزهيرُ هل عن شيبةٍ..". يسأل زهيرة حين تقدم به العمر: هل من سبيل للرجوع بالزمان إلى الوراء؟ أم لا خلود لباذل يكرم الناس بماله؟ وتعالق هذا السؤال برثاء ابنه خلاوة. كل هذا الصراع الذي يخلق نوعا من الحوار، نرى بأنه يسهم في انتاجية الحوار الداخلى، فإذ كان الشاعر هو السائل فإنَّه المجيب في الوقت ذاته عبر الجواب الحاضر بخفاء في النداء، وفيما نجده من ايراد قصة حمير الوحش الممثلة لرؤية الشاعر تجاه الموت، وبالتالي إذا كان النص السابق يقف على "الشيب" باعتباره عتبة أولى للموت، فإنَّ النص الذي بين أيدينا هنا يؤكد على ارتباط هذه اللازمة بالموت من خلال تكرارها.

فلو تأملنا تكرار اللازمة الشعرية -على وجه العموم- لدى الشعراء الهذليين من خلال ما يتيحه الحوار؛ لرأينا أنها ترتبط كثيرًا بفكرة الموت والرثاء عبر نتاجهم الشعري.

ومما تقدم يمكننا أن نصل إلى فاعلية التكرار عبر الحوار الشعري، وقد رأينا عبر النصوص السابقة أهمية حضور الشخصية في التكرار لا سيما في الرثاء، وقد كشف التكرار بنمطيه: (الكلمة واللازمة) عن حضوره السياقي في النص الشعري؛ إذ مثَّل هذا التكرار تفاعلاً نصيًّا بين الشعراء الهذليين على مستوى التقليد المتبع فيما بينهم، إلا أن السياق الشعري قد يختلف من شاعر إلى آخر، وقد يختلف على مستوى النصوص الشعرية التي يقدمها الشاعر الواحد، فكان التكرارُ بذلك أداةً كاشفة عن الرؤية الشعرية لدى بعض الشعراء من خلال ما يتيحه التأكيد على التكرار، والالحاح المنبثق عن الفكرة داخل النص الشعري.

المطلب الثامن: الاعتراض.

الاعتراض أحد الأساليب التي تتصل بلغة الحوار، إذ يعني "كل كلام أُدْخِلَ فيه مفرد أو مركب لو أسقط لبقي الأول على حاله"[1]. وبهذا التعريف الذي يظهر المستوى الحقيقي للكلام نجد أن الاعتراض يأتي لفائدة ترتقي بالكلام ، وتزيد المعنى جلاءً، كأنْ يظهر حال المتكلم أو يزيد الكلام معنًى يتجاوز التركيب الأول الذي يكون عليه الكلام دون الاعتراض.

لذا فإن هذا الملمح الأسلوبي يحضر في ديوان الهذليين، ولعلَّه يجدر بنا أنْ نحلِّلَ بعض النصوص الدالة على حضور الاعتراض، في ظل ما تبرزه أهمية الجملة الاعتراضية من خلال ارتباطها بسياق الحوار الشعري.

ومن أمثلة الاعتراض باعتباره أسلوبًا يرتبط بالحوار الشعري لدى الهذليين ما نجده عند الشاعر أبي ذؤيب في مطلع قصيدته البائية، إذ يقول[2]:

أبالصُّرْمِ من أسماءَ حدَّثَكَ الذي ... جرَى بيننا يومَ استقلتْ رِكابُهَا
زجرت لها طيرَ الشمال فإن تكنْ ... هواكَ الذي تهوى يصبكَ اجتنابها
وقد طفتُ من أحوالها وأردتُها ... سنينَ فأخشى بَعْلَها وأَهابُهَا
ثلاثةَ أحوالٍ فلمَّا تجرَّمَتْ ... علينا بِهُونٍ واستحارَ شبابُهَا
عصاني إليها القلب إني لأمره ... سميعٌ فما أدري أرشدٌ طِلابها
فقلتُ لقلبي -يالكَ الخيرُ- إنَّمَا ... يدَليك للموت الجديد حبابها

يأتي الشاعر في حواره الداخلي بجملة اعتراضية؛ وهي قوله: "يالكَ الخيرُ"، ويشير الدكتور محمد أبو موسى إلى ذلك بأنَّ أبا ذؤيب لا يزال: "يحاور نفسه ويخاطبها ويخص القلب هنا؛ لأنه عصاه، وتمرد عليه، وفي دخول حرف النداء على المعنى الذي يدعو به لقلبه إشارة إلى شدة

---

(١) ((المثل السائر)) لابن الأثير. (٢ /١٧٢).
(٢) ((الشرح)) : (١/ ٤٢).

رغبته في الإجابة وكأنَّ الله استجاب وصار قلبه له الخير، وهنا يضع معنى الخير موضع قلبه، لأن هذا صار جزءًا منه... وهو هنا تخيّل أن قلبه صار إليه الخير، فدعا قلبه بما صار إليه، وناداه به"[1]. والاعتراض هنا جاء لفائدة استدعته، فكأنَّ خطاب الشاعر إلى القلب، ودعاءه له بالخير يدل على ما اقترفه من عصيان حينما تعلق بحب المرأة.

ففاعلية الاعتراض هنا تكمن في تصيير الشاعر الخير كله إلى القلب، والدعاء له، مع المناداة؛ وبهذا يبدو أن التقاء الاعتراض بالحوار الشعري أسهم في تأويل المعنى المضاف على الجملة الكامن في أسلوب الاعتراض.

وقد نجد الاعتراض يأتي في سياق آخر كالذي نجده عند ساعدة بن جؤية في رثاء ابنه تليدا[2]:

لعمركَ ما إنْ ذو ضهاءٍ بِــهَيِّنٍ ... عليَّ وما أعــطيتُهُ سَيْبَ نائلِ
ولو سامني المالي مــكان حياته ... أناعيمَ دهرٍ من عــبادٍ وجاملِ
وقال اشترطْ ما شئتَ إنك ذاهبٌ ... بِحكمكَ من شفعِ المنى والجمائلِ
لقلتُ لدهري إنه هــو غُزوتي ... وإني -وإنْ أَرْغَبْتَنِي- غيرُ فــاعلِ

ولو تأملنا البيت الأخير لوجدنا (الاعتراض) في قول الشاعر: " وإنْ أَرْغَبْتَنِي" يدل على معنيين: أحدهما داخليٌّ، والآخر خارجيٌّ، أمَّا الأول فيدل على معنى الاستسلام الداخلي للدهر، وام الآخر الخارجي فإنه يدلُّ على التمسك بموقفه، وعدم التخلي عنه لرغبة الدهر، وبهذا ينتج الصراع بين الأمرين، ويكون لهيمنة الدهر على فكر الشاعر، وحضوره في الرثاء، كل ذلك أسهم في تأويل أسلوب الاعتراض.

ومن الأمثلة التي تظهر من جمالية الاعتراض في سياق الحوار الشعري، قول الشاعر أبي شهاب المازني مخاطبًا أم عامر[3]:

---

(١) ((الشعر الجاهلي)) (دراسة في منازع الشعراء). الدكتور محمد محمد أبو موسى. ص: (٥٥٥).
(٢) ((الشرح)): (١١٨١/٣).
(٣) معنى تجل: تعظم. الكبائر: الأمور العظام. مساعر: موقدو الحرب. ((الشرح)): (٦٩٥/٢).

فإنكِ عَمْرَ اللهِ إنْ تســـأليهم   بأحسابنا إذ ما تحلُّ الكبائرُ

ينبوكِ أنَّا نفرجُ الهـــمَّ كُلَّهُ   بحقٍّ وأنَّا في الحروبِ مساعرُ

وبهذا الاعتراض الدال على القسم في جملة (عمر الله) يؤكد الشاعر حين خاطب أم عامر على أهمية السؤال بأحسابه عندما تأتي الأمور العظام، فيكون الجواب بأنَّا نفرج الهمَّ كلّهُ بحقٍ، وأنَّا في الحروب مساعر كالنار. وفاعلية الاعتراض هنا امعانًا في التأكيد للمخاطب بأنَّ قومه يملكون من الشجاعة والعدل ما لا يملكه سواهم.

بناء على ما تقدم نرى أسلوب (الاعتراض) يتقاطع مع الحوار، باعتباره أسلوبًا رافدًا له داخل النص الشعري، وعبر النصوص السابقة نجد أهمية حضور هذا الأسلوب في سياق العتاب[١]، والقسم[٢]، وفي النداء[٣].

هذه الأمثلة تبرز مدى رقي   الشاعر الهذلي في استعمال الاعتراض داخل النصوص الشعرية، لاسيما عندما يقترن بالحوار الشعري.

---

(١) انظر ((الشرح)): (٣٦٧/١).

(٢) انظر المصدر السابق: (٥٨٣/٢).

(٣) انظر المصدر السابق: (٣٩٦/١).

المبحث الثالث

دراسة تحليلية لنماذج مختارة

المبحث الثالث : دراسة تحليلية لنماذج مختارة.

مدخل:

تناولت الدراسة فيما تقدم من البحث الحوار الشعري لدى الهذليين، وحاولت الوقوف على العديد من النماذج الشعرية التي لجأت للحوار باعتباره أداةَ تواصلٍ بين الشخصيات، ورافدًا للسرد الحكائي داخل النص الشعري، وممثلاً للحركة الدرامية في التعبير عن أقوال الشخصيات. كما تناولت الدراسة البحث عن العلاقات السردية بين الحوار وأبرز عناصر القصة الشعرية بوصفه جزءًا من القصة.

وتطرقت الدراسة في الفصل المتعلق بالتشكلات الفنية إلى بنا الحوار في النصوص الشعرية، وقاربت من تتبع بعض الملامح الأسلوبية المتعلقة بالحوار الشعري، وكشفت عن جوانب مهمة تتصل بجماليات اللغة الشعرية التي يتمتع بها الشعراء الهذليون. وكل هذا أسهم في الوصول إلى ثمرة الرؤية العامة للحوار الشعري داخل النص.

وإذا كان كل ما تقدم من دراسة للحوار يعدُّ نظرات مجزئة حاولتْ أن تكشف عن جانب مهم في دراسته، إلا أنَّها في هذا المبحث التحليلي الذي تتحد فيه النظرات المجزئة؛ لتكشف عن رؤية عامة للحوار في ضوء الإطار العام للنص الشعري.

فهذا المبحث يسهم في الكشف عن جماليات حضور الحوار الشعري من خلال تحليل بعض النماذج الشعرية، التي تظهر من أهمية هذا الحضور؛ لأنَّ النص الشعري لدى الهذليين لم يغفل الحوار باعتباره ظاهرة فنية توافرت في شعرهم. كما أنَّ الحوار الشعري يظهر عبر العديد من النصوص الشعرية مستويات التأثير، والتلقي لدى الآخرين.

ولصعوبة اختيار النصوص الشعرية التي اتكأت على الحوار الشعري، فإنَّ الباحث قد لجأ إلى بعض النصوص المختارة لا على سبيل الاختيار فحسب؛ بل من أجل كثافة حضور الحوار

الشعري داخل هذه النصوص؛ وللبحث عن أثر تواجد هذا الحضور في الإطار العام للنص الشعري؛ ولتأمل الدلالات الشعرية المتاحة عبر الحوار من خلال ما تتيحه من جماليات في التأويل والتلقي. وربما أنَّ من المهم في هذا السياق أنْ يكون الاختيار باعتبار الحضور الفني للحوار الشعري.

فمن خلال النصوص المختارة، ستقف الدراسة على ثلاثة نصوص شعرية؛ ليستطيع الباحث أن يقف على مسألة التنوع في اللغة الحوارية عبر هذه النصوص الشعرية، كما يقف على الرؤية الأوسع لهذا الحضور على مستوى النص كاملاً.

النموذج الأول:

يعدُّ الشاعر الهذلي قيس بن العيزارة من أبرز الشعراء الصعاليك في هذيل، ومن الشعراء الذين كان لهم تأثير في قومه، وكثيرًا ما يرتبط شعره بالشاعر الفهمي (تأبط شرًّا)؛ إذ كان بينهما بعض النصوص الشعرية، وقد أشار إلى صعلكته في إحدى قصائده حين لامته امرأته.

ولعل هذا النموذج الذي بين أيدينا يفصح عن حضور الحوار الشعري من خلال حكايته التي يصور فيها قصة أسره من قِبَلِ (فهم)، واحتياله عليهم بالفداء، والإفلات منهم، إذ يقول في ذلك[1]:

لعمرُكَ أنسى روعتي يوم أقتدٍ ... وهل تَتْرُكَنْ نفس الأسيرِ الروائعُ
غداةَ تنادوا ثُمَّ قاموا وأجمعوا ... بقتليَ سُلْكَى ليسَ فيها تنازُعُ
وقالوا عدوٌ مُسرِفٌ في دمائكم ... وهَاجٍ لأعراضِ العشيرة قاطعُ
فَسَكَّنْتُهُم بالقــولِ حتى كــأنهم ... بواقــرُ جُلْــحٌ أسْــكنَتْهَا المَرَاتعُ
فقلتُ لهم شاءٌ رغيبٌ وجامِلٌ ... فكلُكُمُ من ذلك المالِ شَابعُ
وقالوا لنا البلهاءُ أوَّلَ سُؤْلَةٍ ... وأعراسُــها واللهُ عــنِّي يدافــعُ
وقد أَمرَتْ بي ربتي أمُّ جُنْدَبٍ ... لأُقتَلَ لا يســمعْ بذلك ســامعُ
تقولُ اقتلوا قيسًا وحزُّوا لسانَهُ ... بحسبهم أن يقطعَ الرأسَ قاطعُ
ويأمُــرُ بي شَــعْلٌ لأُقتلَ مُقْتلاً ... فقلتُ لشعلٍ بئسَ ما أنتَ شافعُ

...

وقال نساء لــو قتلت لســاءنا ... سِوَاكنَّ ذو الشجو الذي أنا فاجع
رجال ونسوانٌ بأكــناف رايــةٍ ... إلى حُثُنٍ تلك الــعيونُ الــدوامعُ
ستنصرُني أفــناءُ عمرٍو وكــاهلٍ ... إذا ما غَزَا منهم مــطيٌ وعــاوعُ

---

(١) معنى يوم أقتدٍ: قيل ماء ، وقيل موضع. سُلْكَى:أي على استقامة ولا اختلاف. بواقِرُ: جمع بقر، أي أنهم كالبقر سكنت المراتع. جُلْحٌ: لا قرون لها. والمعنى أي سكنوا بعدما أرادوا قتلي. رغيبٌ:كثير. جامِلٌ: جمع جمال. البلهاءُ: ناقته. أعراسُها: أولادها. شعل: لقب تأبط شرًا. شافع: أي قائل مرة أخرى؛ لأنَّ امرأته سبق وأن قالت بقتله. فزاد تأبط شرًا على أن قال بقتله مرة أخرى. بأكناف: نواحيها. راية، وحثن: مواضع، بلدان. مطي: الرجالة، واحدهم (مِطْوٌ). وعاوع: أجرياء على السير في الليل والنهار. ((الشرح)): (٥٨٩/٢).

بهذه القصة التي يصور فيها الشاعر لحظة وقوعه في الأسر، ومن ثم فراره من بني فهم ؛ حين أقتيد إلى منازلهم في إحدى الغارات التي كانت بين القبيلتين، وكان ذلك يوم(أقتدٍ) إحدى الأيام التي كانت بين هذيل وبني فهم؛ لذا نجد الشاعر يصوَّر شجاعته عبر هذه المقاطع المختارة، والدالة على حضور الحوار الشعري ، كما يصور حضور أحد الشعراء الصعاليك المشهورين في تراثنا الشعري (تأبط شرًا)، إذ يصوره وهو يأمر بقتله بعد أن أشارت عليهم ربةُ البيت أم جندب بالقتل. وعبر هذا المقطع من بناء القصيدة نجد الحوار القصصي يشكِّلُ دورًا مؤثرًا في نقل الحدث من حيز الأسر إلى حيز النجاة، ولعلَّ البعد الواقعي أسهم في تنامي الأحداث القصصية في النص الشعري؛ لذا فإن الحوار الشعري عبر هذه القصيدة قد كشف عن شجاعة الشاعر، وبسالته في المواجهة، و قد أبان عن الصور التي يتمتع به العدو من بشاعة التربص والظفَر. كما كان مبرزًا لمسألة التحول الذي كشفه الشاعر في موقف القوم حين أسروه، وكانوا حريصين على قتله، إلى النجاة، والقبول بالعرض.

ويلحظ في مبتدأ القصة أن الشاعر يلجأ إلى الحوار الداخلي عبر (التجريد المحض) حين قال: "لعمرُكَ أنسى روعتي يوم أقتدٍ " وبهذا التجريد يشعل فتيلة الحوار الشعري منذ البدء في النص، إذ يسائل الذات عن هذه الروعة التي كانت في يوم (أقتدٍ)، ويردف: "وهل تَتْرُكَنْ نفس الأسيرِ الروائعُ ؟!"، ولعله عبر هذا الاستفهام التعجبي يثير أهمية هذا اليوم، وما تضمنه من أحداث استطاع من خلالها أن يفرَّ من الأسر بعد أن احتال على القوم بالفدية.

ثمَّ يسرد القصة، ويلجأ إلى الحوار الخارجي حين يذكر حواره مع (العدو)، إذ يعرض للحدث وتناميه عبر هذا المقطع:

غداةَ تنادوا ثُمَّ قاموا وأجمعوا	بقتليَ سُلْكَى ليسَ فيها تنازُعُ
وقالوا عدوٌ مُسرِفٌ في دمائكم	وهَـــاجٍ لأعراضِ العشيرة قاطعُ
فَسَكَّنْتُهُم بالقـــولِ حتى ك ـــأنهم	بواقـــرُ جُلْـــحٌ أسْـــكَنَتْهَا المَرَاتعُ
فقلتُ لهم شاءٌ رغيبٌ وجامِلٌ	فكلُكُمُ من ذلك المالِ شَابعُ
وقالوا لنا البلهاءُ أوَّلَ سُؤْلَةٍ	وأعراسُـــها واللهُ ع ـــنِّي يدافـــعُ
وقد أَمرَتْ بي ربتي أمُّ جُنْدَبٍ	لأُقَتلَ لا يســـمعْ بذلك س ـــامعُ

تقولُ اقتلوا قيسًا وحزُّ وا لسانَهُ بحسبهم أن يقطعَ الرأسَ قاطعُ
ويأمُــرُ بي شَ ــعْلٌ لأُقتلَ مُقْتلاً فقلتُ لشعلٍ بئسَ ما أنتَ شافعُ

...

نرى عبر هذا الحوار المباشر أن الأعداء يجمعون على قتله؛ لأنه عدوٌ مسرف في قتلهم، وهاجٍ لأعراض عشيرتهم...، ولعلَّ الشاعر أمام هذا المأزق لم يجد سوى اللجوء إلى التفاوض، وبالتالي يتكشف المشهد عن إظهار أمرين: الأول: في تصوير بشاعة تربص العدو، وسعيهم الحثيث في طلب قتله، والثاني : إظهار الأعداء في مظهر يوحي بسهولة الإقناع، وقبولهم الفدية حين سكَّنَهم بقوله:"شاءٌ رغيبٌ وجامِلٌ؛ فكلُكُمُ من ذلك المالِ شَابِعُ"، والخلاص منهم بوفرة المال، وسؤالهم إياه البلهاء (الناقة) وأولادها.

والشاعر عبر المقطع السابق لم يقف عند الارتكاز حول هذين الأمرين، بل نجد أن هناك دلالات تأتلق في الحوار الشعري، وتسهم في الدخول إلى سبر أعماق ما تخبئه هذه الدلالات الكامنة خلف أساليب شعرية، مثل ما نجده هنا في التقديم والتأخير عبر قوله: " فكلُكُمُ من ذلك المالِ شَابِعُ"، وفي اللجوء إلى أسلوب الأمر حين قال: " تقولُ: اقتلوا قيسًا وحزُّوا لسانَهُ". وكما أن الحوار هنا يظهر من أهمية اللغة الدالة على الح ضور الجمعي للعدو مقابل الحضور الفردي (البطولي) لدى الشاعر.

وحين نتأمل هذا التقابل والمواجهة ندرك ما يتمتع به الشاعر من إدار ة للحوار الشعري، عبر قوله:

فَسَكَّنْتُهُم بالقــولِ حتى كأنهم بواقِرُ جُلْحٌ أسْــكَنَتْهَا المَــرَاتِعُ
فقلتُ لهم شــاءٌ رغيبٌ وجامِلٌ فكلُكُمُ من ذلكَ المــالِ شَــابِعُ

فالحوار الدائر بين الشاعر والفهميين يعطي دلالة على المقابلة بين صعلكة الهذلي، وصعلكة الفهميين، إذ إنَّ صورة الصعلوك الهذلي تتجدد في صور مختلفة؛ لأنَّ صعاليك هذيل يفخرون بالصعلكة، كما هو الحال مع مجتمعهم، إلى درجة أنَّ الصعلوك منهم يملك (المال الوفير) الذي يفدي به نفسه ويشبع به العدو!، وهو ما يراه الباحث، وما يؤيده سؤال الفهميين

للشاعر، وإن كان هناك احتمال اندراجه تحت أسلوب الحيلة، وإن كان الأمر كذلك؛ فلماذا سأل الفهميون الشاعر الناقة وأولادها؟.

وإن يكن هذا على مستوى الخيال، والبحث عن النجاة من الموت؛ إلا أنَّ البعد الواقعي في القصة يأتي مُحمّلاً بالعديد من الدلالات التي لا تتنافى مع واقعية الأحداث المتنامية في الحكاية الواردة عبر هذا النص الشعري؛ لذا حين سكَّنهم الشاعر بهذا العرض، جاء صوت (العدو) حاملاً الإجهاز على الهذلي، إذ تأمر أم جندب بقتله، وهو الأمر الذي يضيفه (تأبط شرًا) مرة أخرى باختيار قتله؛ لأنه قال بقتله مرتين. فحين لم يُجْدِ التفاوض إلى فكاك الشاعر من الأسر لجأ قيس بن العيزارة إلى الهجوم اللفظي -إن صح التعبير-:

وقد أَمــرَتْ بي ربتي أمُّ جُـنْدَبِ   لأُقتَلَ لا يسمــعْ بذلك ســامعُ
تقــولُ اقتلوا قيسًا وحزُّوا لســانَهُ   بــحسبهم أن يقطعَ الرأسَ قاطعُ
ويأمُرُ بي شَعْــلٌ لأُقــتلَ مُــقْتلاً   فقــلتُ لشعلٍ بئسَ ما أنتَ شافعُ

ومن خلال هذا الحوار الخارجي القائم على المراجعة في الكلام بين الشخصيات القصصية، وطريقة التفاوض التي دارت بين القوم والشاعر عبر أسلوب (قال وقلت)تظهر دائرية الحوار القصصي. إذ تبدأ هذه الدائرة من خلال قول أم جندب، وتمر بقول الشاعر في رده على شعل. فنرى حضور أسلوب الأمر في قول أم جندب: "تقولُ اقتلوا قيسًا وحزُّوا لسانَهُ"، هذا الأسلوب يظهر شدة تربص الفهميين بالشاعر، والرغبة الجادة في قتله، إلا أنَّ هذا الأسلوب لايزيد الشعر سوى إمعانًا في التحدي والندية إذ يرد على تأبط شرا بقوله: " بئسَ ما أنتَ شافعُ". فنرى الشاعر يكرَّس من فكرة السخرية بالشاعر تأبط شرا حين اقترح عليه بالشفع. كما نجد أسلوب التقديم والتأخير يثير عمقًا في الدلالة الشعرية داخل الحوار الشعري.

ويتضح التقديم والتأخير عبر المقطع السابق في ثلاث جمل شعرية، الأولى في قول الشاعر: "فكلُكُمُ من ذلك المالِ شَابِعُ"، والثانية: "واللهُ عنِّي يدافــعُ"، والثالثة: "بحسبهم أن يقطعَ الرأسَ قاطعُ". والشاعر هنا لَّما شعر بأنهم ظفروا به، ووقع في الأسر احتال عليهم بالفدية ودفع المال، فما كان منه إلا أن يقنعهم بإعطائهم المال حدّ الشبع، لذلك قدّمَ شبه الجملة (من ذلك) على الخبر (شابع)؛ لأن أصل الجملة (فكلُكُمُ شابعٌ من ذلك المالِ)، فحضور المال في هذا السياق

مقدمٌ على الشبع والاكتفاء، وبهذا الإغراء الذي لجأ إليه الشاعر نستطيع إثباته عبر قوله الذي جاء لاحقًا: " وقالوا لنا البلهاءُ أوَّلَ سُؤْلَةٍ وأعراسها..."، فقد طمع القوم في ناقة الشاعر وما يتبعها، فنراه يردف بالجملة الثانية: " واللهُ عنِّي يدافــعُ" محققًا دعمًا آخر يرتجيه من الله على سبيل تقديم الجار والمجرور، والفاعل على فعله؛ لأن أصل الجملة (يدافع الله عني)، وبهذا أخَّرَ الفعل وقدم الفاعل بحثًا عن النصر والمعونة، وللحفاظ على القافية والوزن.

ولعلّه يتراءى حرص تأبط شرًا وأم جندب من خلال حثهما على قتل الشاعر، فكان هذا الحرص بمثابة الهاجس الذي يخيفه، ويقلق مضجعه. وربما أن مجمل الأحداث في القصة توحي بهذا الهاجس، الذي كان يلحُّ على الشاعر؛ فيتجلى في التقديم والتأخير، إذ نراه يقدم المفعول على الفاعل في الجملة الثالثة؛ حين قال: "بحسبهم أن يقطعَ الرأسَ قاطعُ"، وبهذه الجملة التي قد تبدو فيها السخرية من القوم؛ إلا أنها احتوت الخشية من قبل الشاعر على قطع الرأس، ولعل هذا التعليل يسهم في الكشف عن أهمية التقديم والتأخير، ويظهر ارتباطه بالحوار الشعري الذي كان يدور بين الشاعر والفهميين.

وتبدو الأبيات السابقة كاشفة عن اهتمام الشاعر بقول (شعل) دون الاهتمام بقول امراته، حين قالت بقتله، فنلحظ هذا الاهتمام من خلال ما جاء في رده على (شعل) وتهميشه للمرأة. وهذا يظهر من شجاعته، وتحديه، كما أنه يبرز من عنايته بقول الرجل الذي جاء تاليًا، فكان بمثابة القشة التي قصمت ظهر البعير.

والحوار الشعري لا يقف عند هذا فحسب؛ بل نراه يمتد قليلاً إلى استحضار صوت آخر يتمثل في قول النساء من قومه، إذ يورد قولهنَّ:

فــإنَّكَ إذ تــحدوكَ أمُّ عــويمرٍ لذو حــاجةٍ حافٍ من القوم ظالعُ
وقال نساء لــو قُتِلْتَ لسَــاءنَا سِوَاكنَّ ذو الشجو الذي أنا فاجعُ
رجالٌ ونسوانٌ بأكــناف رايــةٍ إلى حُثُنٍ تلك الــعيونُ الــدوامعُ
ستنصرُني أفــناءُ عمرٍو وكــاهلٍ إذا ما غَزَا منهم مَــطِيٌّ وعَــاوعُ

يوجه قيس بن العيزارة الخطاب إلى (تأبط شرًا)؛ لأنه يريد أن يعلي من قدره، وقدر قومه، ويخفض من قدر خصمه، ولعلَّ ما دار في سخرية الشاعر بخصومه يمثل ردة الفعل تجاه ما قام به (تأبط شرًا) حين جَرَّدَه من سلاحه، وبهذا تتضح اللغة الساخرة الموجهة إلى الفهميين عمومًا، و بخصمه تأبط شرًا تحديدًا.

فالحوار الشعري الذي عمد له الشاعر عبر هذا النص الشعري يثير أهمية حضوره في القصة الشعرية؛ لأنَّ الحوار الشعري قد جمع بين نمطين: حوار داخلي تمثل في (التجريد) في بداية النص، وحوار خارجي تمثل في أسلوب (قال وقلت) الذي حقق دوران الكلام بين الشاعر والآخرين من خلال المراجعة فيما بينهم.

فالحوار الخارجي القائم على المراجعة في الكلام بين الشخصيات القصصية، وطريقة التفاوض التي دارت بين القوم ، والشاعر عبر أسلوب (قال وقلت) يظهر من دائرية الحوار القصصي لدى الشاعر عبر طرفين في القصة: (الشاعر/البطل)، و(العدو). إلا أنَّ هناك طرف ثالث يدخل في تشكيل الحوار القصصي بعد أنْ بَلَغَ بالشاعر ما بَلَغَهُ من اليأس المخيف تجاه تدخل قبيلته، هذا الطرف يتمثل في نساء قومه، ويحضر باعتباره صوتًا أنثويًا مدافعًا عن الشاعر في القصة الشعرية؛ ليعبِّرَ عن أهمية حضور شخصية البطل، وتكريس صورته المثالية، وفي ذلك يقول:

وقال نساء لـو قتلت لسـاءنا   سِوَاكنَّ ذو الشجو الذي أنا فاجع

وبهذا الصوت الأنثوي الداخل في تشكيل الحوار القصصي يظهر الشاعر صوت النساء من قومه بعد أنْ بَلَغَ ما بَلَغَهُ من اليأس المخيف تجاه الرجال من قبيلته هذيل، إذ يقابل به الصوت الأنثوي المتمثل في (أم جندب)، وشتان بين الصوتين: أحدهما يفتديه، ويبكيه، والآخر يبحث عن قتله؛ إلا أن كلا الصوتين يظهر من شجاعة (الشاعر/ البطل). وبالتالي يتركز الحوار الشعري (الداخلي والخارجي) حول شخصية البطل المثال.

النموذج الثاني:

أما النموذج الثاني فيتمثل في نصٍ شعري للشاعر أبي ذؤيب الهذلي، الذي يمثلُ عبر نتاجه الشعري علامةً بارزةً، ونقطةَ تحولٍ في الشعر الهذلي، فهو الشاعر المخضرم الذي أحرز تقدمًا وسبقًا على كثير من الشعراء الهذليين، فنراه يكثر من الحوار الشعري في كثير من نصوصه الشعرية.

وعبر هذا النموذج نجد قصيدته التي يصور فيها حاله مع فقد الأحبة إذ يقول(1):

أَمِنْ آلِ لَيْلىَ بالضَّجُوعِ وَأَهْلُنَا ... بنَعْفِ اللِّوَى أَوْ بالصُّفَيَّةِ عِيْرُ
رَفَعْتُ لَهَا طَرْفِي وقَدْ حَالَ دُونَهَا ... رِجالٌ وَخَيْلٌ مَاتَزَالُ تُغِيرُ
فَإِنَّكَ حَقاً أيَّ نَظْرَةِ عَاشِقٍ ... نَظَرْتَ وَقُدْسٌ دُونَها وَوَقِيرُ
دِيَارُ التي قَالَتْ غَدَاةَ لَقِيتُهَا ... صَبَوْتَ أَبَا ذِئْبٍ وأنتَ كبيرُ
تَغَيَّرْتَ بَعْدِي أمْ أصابكَ حادثٌ ... مِنْ الدَّهرِ أمْ مَرَّتْ عَلَيْكَ مُرورُ
فقلتُ لها فقدُ الأحبةِ إنَّني ... حريٌّ ب أرزاءِ الكرامِ جديرُ
فراقٌ كقيص السِّنِّ فالصبرَ إنه ... لكل أُناسٍ عَثْرَةٌ وجبورُ
فأصبحت أمشي في ديار كأنها ... خلاف ديار الكاهلية عُورُ
أنَادِي إذا أُوفي مِنْ الأرضِ مرباً ... لأني سميعٌ لو أُجابُ بَصِيرُ
كأنِّي خِلاَفَ الصارخِ الألفَ واحدٌ ... بأجْرَعَ لم يَغْضَبْ لَدَيْهِ نَصِيرُ
إذا كان عامٌ مَانعَ القطرِ ريحُهُ ... صَباً وشَمالٌ قَرَّةٌ ودُبورُ
وصُرَّادُ غَيْمٍ لا يَزَال كأنّهُ ... مُلاءٌ بأشَرافِ الجبالِ مكُورُ
طِخافٌ يُبَارِي الريحَ لا ماءَ تحتَهُ ... لَهُ سَنَنٌ يغشَى البِلادَ طَحُورُ

---

(١) معنى الضجوع: موضع في بلاد هذيل. نعف اللوى والصفية: موضعان. قدسٌ وقير: بلدان، وقيل جبلان، وهناك قول بأن الوقير: الغنم، والأصمعي يقول: الوقير الغنم بكلبها وحمارها وراعيها. وقيص السنِّ: انشقاقها بالطول. مرباً: أعلو شَرَفًا؛ أي المكان المرتفع. أوفي: أشرف. لكأنِّي خِلاَفَ الصارخِ الألفَ واحدٌ: كأني، بعد ما كان يغضب لي ألف ويصرخون لي، واحد ليس معي نصير ينصرني؛ لأنهم هلكوا فصرت وحيدًا. أجرع: مكان مرتفع به رمل يصرخ منه، صراد: غيمٌ رقيق فيه برد ولا ماء فيه. طحور: شديد الدفع؛ أي يدفع بعضه بعضا. مكور: معصوب على الجبال كالعمامة. طخاف: غيم رقيق. نثاهم: ما يذكر عنهم من خير. انظر ((الشرح)): (١/٦٥).

فإنَّ بني ل ـــحيانَ إمَّ ـــا ذَك ـــرتَهمْ   نثَاهُمْ إذا أخ ـــنَى الل ـــئامُ ظَهِيرُ

يصور الشاعر عبر هذا النص ديار المحبوبة، وموقفه منها ومن أهلها ؛ لذا نجد الحوار الشعري في القصيدة يربط أجزاء الكلام، ويلملمُ ما تناثر من صور شعرية، حيث يتشكل النظام البنائي وفق رؤية الشاعر تجاه حدث أقلق مضجعه، المتمثل في فراق الأحبة.

فنراه يلجأ إلى المرأة في مفتتح النص ، يحاورها وتحاوره، ويصوّر الحال التي آل إليها بعد فراق الأحباب، وحين يكرر الشاعر مفردات أو تراكيب بعينها؛ فإنه يؤكد على الشعور الداخلي الذي اعتراه حين فقد أحبته. ومن هذا المنطلق يلجأ إلى ذكر موقف العاشق تجاه محبوبته الذي يثير الرغبة من خلاله في التواصل الإنساني، التواصل الذي فقده، وعوض عنه بعلاقة العاشق ومحبوبته؛ فكان الحوار الباعث على تكرار الصورة التي قال فيها : "فَإنَّكَ عمري أيَّ نَظْرَةِ عَـــاشِقٍ ، نَظَرْتَ وَقُدْسٌ دُونَهَا وَدجوجُ" في قصيدة أخرى، وها هو يعيدها هنا عبر قوله: "فَـــإنَّكَ حَقاً أيَّ نَظْرَةِ عَاشِـــقٍ، نَظَرْتَ وَقُدْسٌ دُونَهَا وَوَقيرُ" ، إذ يؤكد عبر هذا التكرار على المماثلة بين الصورتين في الحوار الداخلي، وفي ذلك دلالة على الانشطار في الذات بين ذاتٍ متألمة على فقد الأحبة، وذاتٍ أخرى ترنو إلى عاشقة تتشبث بالواقع، والحياة.

فتتراءى الصورة الشعرية من خلال التركيب السابق، حين تعبر الصورة عن رؤية مسيطرة في بناء القصيدة، حيث يتأمل الشاعر هذا الحاجز الماثل أمامه، أو الحائل دون النظر إلى محبوبته (ليلى)، فنراه يلجأ إلى الحوار الخارجي من أجل الكشف عن الحال التي آل إليها، ومن ثمَّ الانتقال من وصف ديار المحبوبة؛ وما بها من حركة وحرس، إلى الحديث عن حالة الفقد التي اعترته، فحديث المرأة وتساؤلها يكشف عن البعد النفسي للشخصيات التي تمثلت في الحوار بين العاشق ومحبوبته، هذا البعد يتجلى في سؤالها الشاعر عن حاله التي باتت مختلفة على غير ما عهدته عليه، وفي ذلك بحث عن معرفة السبب.

ويبتدئ أبو ذؤيب نصه الشعري بالحديث عن المكان مجسدًا ذلك في الأبيات الأولى ، وفي المفتتح من قصيدته ، إذ نجد التأرجح الذي يقع فيه الشاعر منذ الوهلة الأولى بين شخصيتين تتمثلان في (آل ليلى) القاطنين بالضجوع، وفي أهله الساكنين بنعف اللوى أو بالصفية، إذ يحيل

بذلك إلى أهمية الحضور المكاني باعتباره واقعاً ملموساً من خلال الحوار الشعري، فيثير بهذا حقيقة حدوث الفراق ، والانقسام، إذ إنه بالانقسام المكاني يبرز أهمية علاقته بالحوار الشعري من حيث هو رافد حميمي يثير شَجَنًا لدى الشاعر، ويحيل إلى دلالة الانشطار الذاتي في القصيدة.

وبهذا الالتقاء نجد أن استنطاق الأمكنة يثير لحظة انكسار عاطفي تعرض لها الشاعر الشاعر حين فقد أحبته، لذا هو لم يحدثنا مباشرة عنهم؛ بل حاول الانطلاق من المكان، والعودة إليه لما يمثله من حضور عاطفي داخل الحوار الشعري عبر النص، لا سيما وأنه متعلقٌ بالحضور الأنثوي من خلال (ديار ليلي).

فالارتباط بين المكان والحضور الأنثوي يكشف عن الرؤية الجمعية التي انطلق منها الشاعر، إذ هي تتمثل في المشهد الذي ابتدأه بذكر (آل ليلى) و(أهلنا) و(العِير) ، وهو ما يدل على دلالة الجمع، إذ أراد به حضور الصوت الجماعي القريب، المتمثل في (آل ليلى) و(الأهل)، والدال كذلك على حضورها بأنها أمكنةً مألوفةً لديه في زمن مضى، ومن ثَمَّ أصبحت مصدر الألم لديه أثناء تذكرها ، وبهذا تحولت إلى بواعث تهيج مشاعره، وتخلق الصور المؤلمة بداخله . وهذا يكشف عن المقابل الزمني للزمن الماضي، المتمثل في الحاضر والمستقبل اللذين لم يحفلا بهذه الألفة. فالحضور الجمعي الذي فقده يتجلى في قوله: " كأنِّي خِلاَفَ الصارخِ الألفَ واحدٌ ". فأبو ذؤيب بدأ متعلقًا بالزمان الماضي، كأنَّهُ يبرر لهذا التعلّق بالألفة التي وجدها في ديار ليلى قبل ذكر دياره، فكان شعوره بالارتياح النفسي حين استدعى ديار حبيبته أولاً يمثل شعورًا بمدافعة الموت، ومحاولة للنسيان، والتسلي بذكر ليلى.

الشاعر لم يقف عن هذا الحد، بل حاول أن يسرد ما يراه في ساحة الحي الذي تقطنه المحبوبة، وما شاهده من الحرس والمنعة التي تتمتع بها (ليلى)، كما أنه صور الرجال والخيل التي تغيرُ هنا وهناك، والحواجز التي رُصدت بينهما. إلى أنْ لجأ إلى الحوار الخارجي:

ديار التي قــالت غــداة لقيتها صبوت أبا ذئــب وأنت كبيرُ
تغيرت بعدي أم أصابك حادثٌ من الدهر أم مرت عليك مرورُ
فقلت لهــا فــقدُ الأحــبةِ إنني حــريٌّ بأرزاءِ الــكرام جديرُ

نرى في المقطع السابق أنَّ جمالية الحذف تظهر في قوله: (ديار...) على تقدير (تلك ديارُ... أو أذكرُ ديارَ...)، وفي رواية النص الذي جاء بالروايتين تتضح أهمية التأويل في قول الشاعر: (ديار التي قالت)، فحين اُختُلِفَ في الحركة الإعرابية لمفردة "ديار" استدعى ذلك تقديرًا من قِبَلِ المتلقي، فكونها بالرفع كخبر للمبتدأ المضمر ، يختلف في المعنى حين تأتي بالنصب على أنها مفعول به منصوب.

فجمالية الحذف هنا تستدعي ثبوتية الاسم، وإقرار أن تكون "ديار" بالرفع باعتبار أن المحذوف هو المبتدأ أقرب في التقدير من النصب؛ لأنَّ دلالة الثبات في الأمكنة، وتعددها، وحضورها في التصور الذهني لدى الشاعر، وتخصيص ديار ليلى، وملاقاتها، استدعى "الرفع"؛ لأنه قريب من ليلى، ويشاهدها، فمن الأحرى هنا أن تأتيَ بالرفع؛ تقديرًا على ما يمنحه التصور الذهني لدى الشاعر وما يتيحه التركيب العام للمعنى من حضور في النص الشعري. ونجد الحذف كذلك في حذف همزة الاستفهام من خلال قول الصاحبة التي تُنْكرُ عليه الصبوةَ والتغيّرَ بعد هذه السنِّ المتقدمة، إذ قالت: (صبوتَ أبا ذئب وأنت كبيرُ)، و(تغيرتَ...)، وبهذا نجد أنَّ حذف الهمزة يدلَّ على مراعاة الحال النفسية للذات المتألمة من فقد الأحبة، ولعلَّ ذاته المتألمة من فقد الأحبة، وشدة قربه من المرأة استدعى هذا الحذف، كما أنَّ تأويل هذا لا يتنافى مع حركة المعنى في القصيدة؛ فنجد الرقة واللين في الإنكار على الشاعر يمهد للإجابة التي تسهم في إظهار جمالية التأويل في النص.

وحين يلتقي الشاعر بليلى، تبتدرُ المرأة بطرح التساؤلات، وما يقلقها من حال الشاعر:

"صبوت أبا ذئب وأنت كبيرُ ؟"

وهي لا تدري ما الذي أصاب الرجل! ويلحظ هنا قولها: "صبوت وأنت كبير" كأنها تنكر عليه هذه "الصبوة" حين تقدم به العمر من خلال نظرة العاشق إلى محبوبته، ومن ثم تضعه أمام بضع أسباب؛ لتبرر له من خلال قولها:

"تغيرت بعدي،

أم أصابك حادثٌ من الدهر،

أم مرتْ عليك مرورُ ".

كأهّا عالمة بهذه الذات المتألمة، أو قريبة منها، لشدة الإحساس الذي ينتابها حين تشاهد هذا (العاشق) شارد الذهن عنها. وهيئته تدل على حدوث خلل في العلاقة بينهما، فنرى في حضور كلمة (أمْ) التي تلحق بهمزة الاستفهام تحدث تقسيمًا رائعًا على لسان المرأة ، حيث خيّرت (العاشق)، وهي لا تعلم ما الذي أصابه!. وربما تحضر دلالة أخرى تكشف عن رهافة المرأة، وشعورها العاطفي الذي جعلها تركن إلى ذكر الخيارات الثلاث، وتخير الشخصية المقابلة في الحوار بين خيارات متعددة. وبالتالي فإنَّ في الخيار المتعدد هامشًا من الحرية يثار عبر الحوار، والشاعر هنا يلجأ إلى الأفعال (تغيرت، أصابك، مرت) ذات الدلالة على استمرارية التغير في الحال عبر ما اعترى الشاعر نتيجة فقد الأحبة؛ لذا جاءت لغته حزينة ومؤلمة، فكان ردُّ الشاعر أشد ألمـــًا من قول المرأة من حيث توضيح الباعث على التغير الذي طرأ عليه:

فقلت لها فقد الأحبة إنني حريٌّ بأرزاءِ الكرامِ جدير

وهذا يثير دائرة الاهتمام لدى (الشاعر ومحبوبته)، إذ نجد أن المرأة تفكر فيما تهتم به هي؛ فينصرف تفكيرها إلى متابعة الشاعر، وتتبع حاله النفسية، ومراقبة أفعاله التي أدت إلى (التغيير) في ذات العاشق، بينما نجد الدائرة الأخرى المتمثلة في ذات الشاعر قد كشفت عن اهتمامه بالمفقودين من أحبابه وقومه (بني لحيان). فهو دائم التفكير بهم. فتبدو دائرة الاهتمام متحكمة في الشخصيات عبر ما يتيحه الحوار الشعري. وبه ذا الشعور الحزين يجيبها الشاعر عن سبب تغيره، فكان جوابه متماسكًا ومرتبطًا بما قبله ؛ ولعل حضور أداة العطف المتمثلة في الفاء التي تفيد الترتيب أحدثت نوعا من التماسك والترابط، وكأنه الخيار الرابع الذي تجهله المرأة، وهو بهذا يؤكد لها أنَّ فقد الأحبة أجدر و أحقُّ من أي سبب آخر، فحين يرزأ المرء بفقد الحبيب تتغير حاله، وتتدهور إلى حالٍ أسوأ.

فيصل الشاعر بذلك إلى منعطف آخر من الواقع المؤلم الذي يصوره، إذ يقول في جوابه للمرأة حين صوّر هذا الفراق في صورة مؤلمة ومؤثرة:

فراق كـــقيص السنِّ فالـــصبرَ إنه لكـــلِّ أُن ـــاسٍ عـــثرة وجبور

فأصبحت أمشي فــي ديــارٍ كأنها خــلاف دي ــار الكاهلية عُوْرُ
أنادي إذا أوفى من الأرض مــربأً لأن ــي سميع لـو أُجاب بصير
كأني خلاف الصارخ الألف واحدٌ بأجرع لم يغض ــب لديه نصير

وعبر المقطع السابق يصل الشاعر إلى الاسترسال في الجواب أمام هذا الفراق المؤ لم، فكأنه ينادي ويصرخ في العديد من الأمكنة، ويقف عاجزًا أمام المحيطين به، فهو لا يستطيع محاورة أحد؛ لأنه مصاب بفراق أحبته الذين كانوا يشكلون الحلقة الأقوى في حياته، فهو أصبح كالتائه لا يدري أين يسير!، حتى آل به الأمر إلى الصراخ والمناد اة، مع أن المنادة هنا ترفد الحوار، وتسهم في استمراريته في إيجاد حلقة تواصل مع أحبابه الذين فقدهم، ولكن كل هذه المحاولات باءت بالفشل. وعبر هذه ال صور المؤلمة التي يرثي بها الأحبة تتجلى لحظة الفراق، والاستسلام لأمر الفقد الذي رزأ به. لينتهي به المطاف إلى حالة من عدم الإستقرار النفسي.

ويختتم بعد ذلك ببيت أوقظَ فيه الثبات من حالته التي آل إليها بعد فقد الأحبة، حين قال مخاطبًا لذاته:

فــإنَّ بني لحــيان إما ذكــرتَهم نــثاهم إذا أخــنى اللــئام ظهيرُ

وبهذه الخاتمة أقفل الشاعر النص الشعري حين خاطب ذاته بأنَّها حين تذكر أحبابه الذين فقدهم من (بني لحيان)، فإنَّها لابد أن تذكر نثاهم (خير أخلاقهم)، وكأنَّهُ يريد أن يقول: إذا أردت أن تذكري هؤلاء فإنك لا تجدينَ سوى أخلاقهم الحسنة، حين لا تظهر سوى الأخلاق السيئة لدى اللئام من البشر.

وبناء على ما تقدم نجد عبر هذه القراءة لنصٍّ أبي ذؤيب أنه أدار حواره الشعري من خلال الحوار الخارجي الذي كان بينه وبين محبوبته (ليلى) حين طرحت عليه تساؤلات حول التغير الذي طرأ عليه، وعبر الجواب الذي استرسل فيه (الشاعر/العاشق)؛ إذ نجد عبر هذا الحوار العديد من جماليات الدلالة الشعرية التي كشف عنها داخل النص الشعري.

كما أنَّ الحوار الشعري أسهم في رفد التماسك النصي للقصيدة، وأظهر أهمية البعد النفسي للشخصيات؛ إذ يتجلى ذلك من خلال الكشف عن دائرة اهتمام الشخصية في النص، والكشف عن الحال التي كان عليها الشاعر عبر حكايته الشعرية.

النموذج الثالث:

أمَّا النموذج الثالث فيأتي متكئًا في بنيته الشعرية على الحوار الداخلي، إذ إنَّ المتتبع لأشعار الهذليين يجد هذا النمط يحضر لدى بعض الشعراء. ومن أبرز النصوص الشعرية التي وظفت الحوار الداخلي نص الشاعر أبي صخر الهذلي، إذ يقول متغزلاً في امرأة تدعى (ليلى)(١):

هلِ القلبُ عن بعضِ اللَّجَاجَةِ نازِعُ   وهلْ ما مضى من لذة العيش راجعُ
لنا مثلَ ما كُنَّا إذ الحيُّ جِيرةٌ   سقى ذلك العيشَ الغمامُ اللَّوامِعُ
لَيَاليَ إذْ ليلى تدَانى بِهَا النوى   ولَمَّا تَرُعْنَا بالفِراقِ الرَّوائِعُ

...

وقد قُلْتُ للقلبِ اللجوجِ ألا تَرَى سُلِبْتَ النُّهَى أنْ ليسَ لِلْهُونِ تَابعُ
وقدْ طال هذا لا أراكَ منوَّلاً ولا أنتَ إنْ راعَ المحبونَ رائعُ
تَهِيمُ فلا موتٌ يريحُ مِنَ الذي تُلاقِي ولا عيشٌ يُؤَمَّلُ نَافِعُ
فقال وأستارُ الجوانحِ دونَهُ وأشفقَ لَمَّا طالَ فيها التَّراجعُ
غُلِبْتُ فلا آلُوكَ إلاَّ الذي ترى من الأمرِ فانظر ما الذي أنتَ صانعُ
وسلْ ذا الجلالِ اليومَ يُعْقِبْكَ سَلوةً على هَجْرِها واللهُ راءٍ وسامعُ

فليس المُعنَّى بالذي لا يهيجُهُ   إلى الشوقِ إلا الهاتفاتُ السواجعُ
ولا بالذي إنْ بَانَ يومًا خَلِيلُهُ   يقولُ ويُخفِي الصبرَ إنِّي لجازِعُ
ولا بالذي يستكرِهُ الوجدَ والبُكَا   يُرائِي لكيْ يُؤوَى له وهو سامعُ
بلِ الحبُّ تختيرُ الهَوَى ومِطَالهُ   وموتٌ خُفَاتٌ والشُّؤونُ الدوامِعُ
دجانٌ وتهتانٌ ووبلٌ وديمةٌ   فذلكَ يُبْدِي ما تُجِنُّ الأضَالِعُ

---

(١) معنى اللجاجة: الالحاح. الروائع: ما تروع الشخص. اللجوجِ: الذي يلح على طلب ما. النهى: العقل. الجوانح: ضلوع الصدر. فلا آلُوكَ: لا أستطيع لك. سَلوةً: ما يسلي الحزين. الهاتفات السواجع: الحمام. المعنَّى: المتيم في الحب. تختير: من ختَّر أي استرخى، والتختير الاسترخاء في الحب. مطاله: مطاولته. خفاتٌ: أي خَفَتَ من غير علة ولا مرض. الشؤون الدوامع: واحدها شأن، وهي شُعُبٌ في عظام الرأس، وملتقى هذه الشعب شؤون، نقل عن الأصمعي أن الشؤون مجاري الدموع. دجان: إظلام الغيم، وهنا استعارة للاطالة في الحب. تهتان: القطر المتتابع الخفيف. الوبل والديم: سحب تحمل المطر. تجنُّ: تخفي. الأضالع: الصدور. انظر ((الشرح)): (٩٣٤/٢).

عبر هذا النص الشعري يتجلى الحوار الشعري من خلال (الحوار الداخلي)، الكاشف عن أهمية حضوره في السياق الغزلي، فالشاعر أبو صخر الهذلي كثيرًا ما يتغزل بـــ(ليلى) في شعره، كما أنه يسرد لليلى عبر هذا النص (رؤيته) الخاصة تجاه هذا الحب.

وبهذه الرؤية التي تمجد الحب، وتُعنَى بالعلاقة بين المتحابين نرى أنها تأتي منبثقة عن الحوار الداخلي، وقد تتجلى هذه الرؤية في قصيدة الاشتيار لا سيما عند ساعدة بن جؤية، وأبي ذؤيب إلى الشاعر أبي صخر الهذلي، وعبر الجسر التأريخي الممتد بين الجاهلية والعصر الأموي يترسخ هذا التقليد الفني الدال على حضور الأنثى وتجربة الحب في قصيدة الاشتيار، ويتوافق مع السياق الغزلي.

فالشاعر من خلال النص يتساءل عن اللجاجة والمنازعة في تجربة الحب، لا سيما وأنَّ مصدرها (الذات/القلب)، كما أنه يتساءل حول إمكانية عودة الزمان إلى الوراء في البيت الأول، فكأنَّهُ بهذين التساؤلين يدفع السرد والحوار إلى التقدم باعتبارهما محفزات منذ اللحظة الأولى في القصيدة. كما أنهما يسهمان في استمرارية الحوار داخل بناء النص الشعري؛ من خلال حضور صوتين في الحوار الشعري: صوت ذاتي يتمثل في ذات الشاعر، وآخر خارجي يتمثل في الآخرين.

فها هو يحاور قلبه (اللجوج)، الغارق في حب محبوبته، إذ يقول : ألا ترى أنك سُلبتَ النهى!، ويضيف وصفًا آخر (أنه ليسَ للهُون تابع)، فكأنَّهُ بذلك أرادَ تحكيمَ العقلَ أمام سلطة العاطفة في الانسياق وراء حُبٍّ لا ينوِّلُ صاحبه ما يريد، يقول:

وقد قُلْـــتُ للقلبِ اللجوجِ ألا تَرَى سُلِبْتَ النُّهَى أنْ ليسَ لِلْهُونِ تَابِعُ
وقـــدْ طـــال هـــذا لا أراكَ منوَّلاً ولا أنتَ إنْ راعَ المحبونَ رائعُ
تَـــهِيمُ فـــلا موتٌ يريحُ مِنَ الذِي تُـــلاقِي ولا عيشٌ يُـــؤَمَّلُ نَافِعُ

وإذ كان القول هنا موجه إلى القلب، فإنه يدل على تأكيد حضور صوتين عبر الحوار الداخلي صوت الذات، وصوت الآخرين، ولو تتبعنا حركة الجمل المنفية هنا لوجدنا أنها تدل

على معاناة حاصلة في تجربة الحب، وبهذا صوت الشاعر هنا يمثل صوت الآخرين بينما صوت القلب هو صوت (الذات/الشاعر)، وكأنه يدافع عن تجربته في علاقته بالمحبوبة أمام الآخرين.

فالصوتان هنا يمثلان تنازعًا في تشكيل الرؤية تجاه هذا الحب، وإذ كان الحب يمثل غريزة إنسانية لدى الكثير من البشر، ونقطة التقاء بين كثير من الناس، إلا أنه تتشكل حوله رؤى مختلفة قد تقترب في بعضها، وقد تتباين في بعضها الآخر، فلو تأملنا الأقوال الموجهة إلى القلب؛ لوجدنا أنها تتكئ على اللوم والتقريع، وفي ذلك دلالة على أنَّ الآخرين يلومون الشاعر في علاقته بهذه المرأة، وأنَّ صوت الشاعر يسعى حثيثًا في ردم هوّة الاختلاف في الرؤى تجاه هذه العلاقة.

لذا يأتي حوار القلب كاشفًا عن المخفي والكامن وراء النفس المتعلقة بهذه المرأة، وبهذه العلاقة معها، إذ يقول:

فـــقال وأســـتارُ الجـــوانحِ دونَهُ وأشفقَ لَمَّا طالَ فيها التَّـــراجعُ
غُلِـــبْتُ فلا آلُـــوكَ إلاَّ الذي ترى من الأمرِ فانظر ما الذي أنتَ صانعُ
وسلْ ذا الجلالِ اليومَ يُعْقِبْكَ سَلوةً على هَجْرِها واللهُ راءٍ وســـامعُ

وصوت (الذات/ القلب) هنا يكشف عن الصراع الداخلي الذي يعتري الشاعر من حيث مواجهة صوت الآخرين، ويحدث بذلك الصراع بين الصوتين، إذ يشكلان صراعًا في النفس من أجل تشكيل رؤى حول تجربة الحب، فنرى الشاعر يتكئ على وجود حاجز دون الذات يمنعها من الاستمرارية في التراجع بين هذي الصوتين، كما يُلحظ عبر قول الذات أنها مشفقة على صاحبها، فيأتي الإشفاق متعاضدًا والحاجز المتمثل في (أستار الجوانح). وبالتالي يتحقق العجز الذاتي الذي يشعر به العاشق في مواجهة استمرارية العلاقة في الحب. والحوار الشعري يكشف بدوره عن هذه الرؤية التي يحاول من خلالها الشاعر إيصال رؤيته إلى الآخرين.

والشاعر لا يقف عند هذا فحسب، بل نراه يتجاوزه إلى بلورة الرؤية الخاصة في الحب، فيتكئ على ذاته ورؤيته تجاه هذه العلاقة الإنسانية، فيقول في ذلك:

وسلْ ذا الجلالِ اليومَ يُعْقِبْكَ سَلوةً على هَجْرِها واللهُ راءٍ وســـامعُ

فليس الـــمُعنَّى بالذي لا يـــهيجُهُ إلى الشـــوقِ إلا الهاتفاتُ السواجعُ

ولا بالذي إنْ بَانَ يـــومًا خَـــلِيلُهُ يقـــولُ ويُخفِي الصبرَ إنِّي لجـــازعُ

ولا بالذي يستكرِهُ الوجدَ والبُكَا يُرائِي لكيْ يُؤوَى لـــه وهو ســـامعُ

بلِ الحبُّ تختيرُ الهَـــوَى ومِطَـــالهُ وموتٌ خُفَاتٌ والشُّؤونُ الدوامـــعُ

دجانٌ وتـــهتانٌ ووبلٌ وديـــمةٌ فذلكَ يُبْدِي ما تُـــجِنُّ الأضَالِـــعُ

هذا المقطع يعد امتدادًا لقول الشاعر الذي يمثل الصوت الداخلي، فيأتي كاشفًا عن رؤيته الخاصة تجاه محبوبته.

فلو تتبعنا الأساليب اللغوية هنا؛ لوجدنا أنَّ أسلوب الأمر يحضر في قوله: (سلْ)؛ لأنَّ توجيه السؤال قد يعني أنَّ القلبَ إن كان لا يعلم كيفية الحبِّ، ولا يعرف الرؤية التي تحيط به، ولا يدري ما يعنيه المُعنَّى بالحب؛ فإنه قد يجهل الكثير والكثير من هذه العلاقة التي تسمو بالمتحابين، كما نرى أن الأمر، وحضور أسلوب التكرار قد أفصحا عن الرؤية الشعرية الخاصة لدى الشاعر حول الحب، وحين يكرر الشاعر قوله: (لا والذي) مؤكدًا بأنَّ المعنَّى في الحب الذي لا يهيجه سوى صوت الحمام قد يقرر بأنَّه مدعٍ فحسب. أو أن يكون المُعنَّى في الحب كالذي يجزع عندما يفارقه الحبيب؛ من أجل أن يقال أنه جزعَ لهذا البين والفراق، أو كالذي يستكره الوجد والبكاء من أجل أن يرائي الآخرين أو ليخدعهم، كل هذا يؤكده الشاعر من خلال هذه الرؤية التي يرى بأنها تصب في دائرة النفاق في الحب، فهو بعد أن ذكر هذه الصفات لا بدَّ له من الكشف عن الرؤية السامية التي تدعم استمرارية كل علاقة صادقة تتمحور حول الحب. فما الذي كان يراه في هذا السياق؟.

إذًا فقد يكون الشاعر بحاجة إلى تدعيم هذا الجهل برؤية تسمو بالعلاقة بين المتحابين، وتؤكد على جمال الحب السامي، من خلال إيضاح هذا الجمال الذي يكمن –كما تبين رؤية الشاعر– في الكينونة التي ترتقي بهذه العلاقة، كمثل ما يكون عليها مِن استرخاء في العلاقة بين المتحابين، وفي استمراريتها بينهما حتى تمرّ على المتحابين الكثير من الأوقات السعيدة دون

الشعور بها، كما أن الرؤية تكشف عن أهمية صلابة هذه العلاقة، وأن يكون الإحساس الجميل بها متبادلاً بينهما. ولا تقف عند طرف واحد فقط.

كل هذه الأفكار تصب في الرؤية الخاصة للشاعر تجاه الحب، كما أنَّ تصويره للحبِّ عبر صفات مؤثرة ومبهجة للنفس يدعم هذه العلاقة، ويسهم من خلال ما ذكره من مفردات تتعلق بالخصب والحياة، كقوله: "دجانٌ، وهتانٌ، ووبلٌ، وديمةٌ". كل ذلك يصب في دائرة الكشف عن الرؤية الشعرية السامية التي أوردها الشاعر داخل النص الشعري.

إذاً فإنَّ النص يكشف عن الصراع بين صوتين: أحدهما خارجي يمثله الآخرين، والآخر داخلي يمثله الشاعر، وكلا الصوتين يسهم في تقديم الرؤية الخاصة بالحب، إلا ان صوت الشاعر بدا جليًا وواضحًا في الكشف عن الرؤية التي تسمو بهذا الحب، وترتقي به إلى أعلى الدرجات التي تضمن له الاستمرارية والصلابة.

وأخيرًا فإنَّ الحوار الشعري حين يأتي داخليًّا، فإنَّهُ يكشف عن ذاتية الشاعر، ويسهم بقدر كبير في الإبانة عن رؤيته الشعرية للأشياء التي تحيط به. ويكون أداة تعبيرٍ حقيقية للكشف عن أفكار الشعراء وعلاقاتهم بالآخرين من خلال ما تتيحه النصوص الشعرية.

الخاتمة

الخاتمة

انطلقت هذه الدراسة من فكرة تتبع الحوار الشعري باعتباره جزءًا من القصة، وانطلاقا من هذه الفكرة حاولت الدراسة تتبع الحوار لدى الشعراء الهذليين، فألفتْهُ ظاهرة عند هؤلاء الشعراء، متعددة الحضور، ومتنوعة الأنماط، ومرتبطة بسياقات كثيرة، ومختلفة. فدرستْ العلاقات السردية التي تتقاطع مع الحوار، وقاربتْ التشكيل الفني الذي يقوم عليه الحوار الشعري في نصوصهم الشعرية. وخَلُصَتْ إلى بعض النتائج، والتوصيات العامة؛ منها ما يأتي:

- إنَّ الأصل في الحوار ليس (المراجعة)، ولكن تتضح الدلالة الدائرية الدالة على أن الأصل الثابت في مادة (ح و ر) تعني الاستدارة في مجملها، وما (المراجعةُ) إلا جُزءٌ من هذه الدلالة.

- تعدد وظائف الحوار في الشعر العربي، بين التواصلية والسردية والحركية.

- كشف الحوار عن أبرز العلاقات السردية في النص الشعري لدى الهذليين، ومن ذلك علاقته بالحدث، إذ تكثر الأحداث القصصية لدى الهذليين في قصص الرثاء، والغزل، والحرب، والعذل، وتتمحور حول أهمية الحوار الشعري من خلال تعالقها مع الأحداث السابقة، وأبرزت من شيوع البعد الواقعي للحوار لدى الهذليين. بينما نرى في المقابل ندرة في حضور الحوار الخيالي.

- يمثلُ الحوار الشعري رافدًا من روافد السرد، وداعمًا للحدث السردي، ولعل فاعليته اُستمِدتْ من الوظيفة الناتجة عن هذا الحضور من خلال الوظيفة السردية

التي تجسدت في بعض الأحداث السردية كقصص الرثاء الاستطرادي، وقصص اشتيار العسل.

- أظهر الحوار الشعري أهمية حضور المكان والزمان في النص الشعري؛ إذ كشف عن حضور نوعين من المكان الواقعي والرمزي، ومن الزمان الطبيعي والنفسي.

- يتركز الحوار في التقائه بالشخصية، إذ تبرز الكثير من العلاقات بين الشخصية والحوار لدى الشعراء الهذليين، فنجد أن الحوار الشعري في علاقته بالشخصية يظهر من خلال نمطين في الحوار: الحوار الخارجي، والحوار الداخلي.

- مثَّلَ الحوار الخارجي الحضورَ الأبرز في الشعر الهذلي، من خلال ما نجده في بعض الحوارات الشعرية المنتشرة في أسلوب (قال وقلت)، وفي (حوار النقائض)، و(حوار القبائل)، و(السؤال والجواب).

- الحوار الداخلي -على الرغم من قلة حضوره- قد أوجدَ علاقةً مميزةً مع الشخصية؛ من خلال ما يكشفه للمتلقي عمَّا يدور بداخلها من مشاعر ذاتية، وأنه لا يقف عند هذا فحسب؛ بل يسهم في إعلاء صوتها الداخلي.

- أوضحت الدارسة بأنَّ الحوار الشعري يأتي أداةً فنية تتعدد في حضورها البنائي عبر النص الشعري، إذ نجد في (المقطعات الشعرية) – على الرغم من قلة حضوره- يجيء مُكَثفًا، ومختزلاً لرؤية الشخصية في المقطعة. ويأتي في (قصيدة الموضوع الواحد) مسهمًا في تماسك القصيدة، و مللمً ا أطرافها، كما أنه يتصل في قصيدة الموضوع الواحد بالصعلكة من حيث حضور شخصية الصعلوك بكونه قائلاً أو شخصيةً حاضرةً في النص الشعري. كما نرى الحوار يتجلى حضوره في (قصيدة الموضوعات المتعددة)؛ ليجمع الموضوعات في بنية واحدة ، تتحد على مستوى المعنى كما رأينا في قصيدة اشتيار العسل، وقصيدة الرثاء.

- خلصت الدراسة إلى أهمية تقاطع لغة الحوار مع الملامح الأسلوبية من حيث البناء والالتقاء، إذ نرى ذلك جليًا في أساليب النداء، والأمر والنهي، والالتفات، والتكرار، والتجريد...، وغيرها.

- كشفت الدراسة عن كثرة حضور الحوار عند بعض الشعراء الهذليين، وتميزه عند أبي ذؤيب، وأبي صخر، ومليح بن الحكم...إلخ، وغيرهم.

- استمرار الحوار الشعري – بوصفه أداة فنية– في الشعر الهذلي بين فترتي العصر الجاهلي والعصر الأموي.

وأخيرًا، فإننا نحتاج إلى المزيد من الدراسات التي تتناول الحوار الشعري لدى بعض الشعراء في الشعر العربي، أو لدى بعض الفئات الشعرية، كالشعراء الصعاليك مثلاً، أو لدى بعض المدارس الشعرية في العصر العربي الحديث؛ للكشف عن أهمية الحوار الشعري، وتنوع أنماطه، وحضوره في النص الشعري.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

المَصَادِرُ

وَ

المَرَاجِعُ

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب.

- الإحساس بالزمان في الشعر العربي . د. علي الغيضاوي. منشورات كلية الآداب بمنوبة، تونس، ط/ ٢٠٠٠.
- الأدب وفنونه. د. عزالدين إسماعيل. دار الفكر العربي. القاهرة. ط/ ٨.
- الأزمنة والأمكنة. لأبي علي أحمد بن محمد المرزوقي.ضبطه وخرّج آياته خليل المنصور. دار الكتب العلمية. بيروت. ط١/١٤١٧هـ.
- أساس البلاغة. الزمخشري، تحقيق: أ. عبدالرحمن محمود. دار المعرفة. بيروت.
- أسلوب المحاورة. عبدالحليم حفني ،القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط/١٩٨٥م.
- الأسلوبية والتقاليد الشعرية. دراسة في شعر الهذليين، د.محمد بريري، عين للدراسات والبحوث ، ط١ ، ١٩٩٥ م.
- الأسلوبية. د. فتح الله أحمد سليمان. مكتبة الآداب. القاهرة. ط/ ١٤٢٥هـ.
- أشعار هذيل وأثرها في محيط الأدب العربي . د.إسماعيل محمد النتشة، دار البشير، الأردن.ط١/ ١٤٢٢هـ
- إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح . منصور الدليمي، دار الكندي، الأردن، ط ١٩٩٨ م.
- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق. د.إحسان عباس وآخرين ، دار صادر. لبنان. ط/٢. ١٤٢٥هـ.
- أيام العرب في الجاهلية . تأليف: محمد أحمد جاد المولى وآخرين. دار الجيل. بيروت. ١٤٠٨هـ

- بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، د. مي يوسف خليف، دار قباء، مصر، ١٩٩٨ م.
- بطولة الشاعر العربي القديم "العاذلة إطارا" ، إبراهيم أحمد ملحم. الأردن. الطبعة الأولى ٢٠٠١م.
- البناء الفني في شعر الهذليين. د.اياد عبدالمجيد إبراهيم. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. العراق. ط/٢٠٠٠.
- بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين. د. محمد خليل الخلايلة ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ١٤٢٥ هـ.
- بنية الشكل الروائي. حسن بحراوي. المركز الثقافي العربي. المغرب. ط/١٩٩٠.١م
- بنية القصيدة الجاهلية. د.علي مراشدة. جدارا للكتاب العالمي. عمان. الأردن. ط/ ٢٠٠٦م.
- تاج العروس من جواهر القاموس. الزبيدي. تحقيق عبدالستار أحمد فراج. الكويت.
- التعريفات. علي بن محمد الجرجاني. حققه، إبراهيم الابياري. دار الريان للتراث.
- تلخيص المفتاح. للخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبدالرحمن. ت: الدكتور ياسين الأيوبي. ط١.
- التمام في تفسير أشعار هذيل. ابن جني، مطبعة العاني، بغداد ط ١، ١٣٨١هـ. القاهرة ١٤١٣ هـ.
- جماليات السؤال والجواب. الدكتور عزالدين إسماعيل. كراسات نقدية. دار الفكر العربي القاهرة. ط١/ ٢٠٠٥م.
- جماليات المكان في الرواية العربية. شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.ط١/ ١٩٩٤م.
- الحس القصصي في شعر الهذليين. الدكتور عبدالناصر محمد سعيد. مصر. ط/ ١. ١٩٩٨م.
- الحوار القصصي. فاتح عبدالسلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط /١، ١٩٩٩ م.

- الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون . د. طه عبدالفتاح مقلد، مكتبة الشباب. د.ت.
- الحوار في القصيدة العربية إلي نهاية العصر الأموي. د.السيد أحمد عمارة، ط/ ١٤١٤ هـ.
- الحيوان، للجاحظ. تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، دار الجيل بيروت، ط/ ١٤١٦ هـ.
- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب. عبدالقادر البغدادي. قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: الدكتور *محمد نبيل طريفي* . دار الكتب العلمية. بيروت. ط: ١ /١٤١٨ هـ.
- الخصائص. صنعة أبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت.
- دراسة الأدب العربي. الدكتور مصطفى ناصف. دار الأندلس. بيروت. ط/ ٣. ١٩٨٣م.
- دلائل الإعجاز. عبدالقاهر الجرجاني. قرأه وعلق عليه، محمود شاكر، مطبعة المدني. القاهرة. ط/٣، ١٤١٣هـ.
- ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت. تحقيق د. نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط١/ ١٤٠٧هـ.
- ديوان النابغة الذبياني. جمعه وشرحه وكمّله وعلّق عليه الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، د.ت
- ديوان تأبط شراً وأخباره. جمع وتحقيق وشرح علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط١/ ١٤٠٤هـ.
- ديوان حُمَيْد بن ثور الهلالي، صنعة الأستاذ عبدالعزيز الميمني، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة. ط/ ١٣٧١هـ.
- ديوان شعر حاتم الطائي. تحقيق عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٠م.
- ديوان عنترة، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي. دمشق. ١٩٧٠م.

- ديوان لبيد بن ربيعة العامري. تحقيق إحسان عباس. وزارة الإرشاد. الكويت ط /1 /1962م.
- رحلة الذات في فضاء النص الشعري القديم. د.عالي القرشي. نادي المدينة المنورة الأدبي. ط/1: 1421هـ.
- الرحلة في القصيدة الجاهلية، د. وهب رومية، مؤسسة الرسالة، ط3، 1402هـ.
- الزمان في الفكر الإسلامي. إبراهيم العاتي. دار المنتخب العربي. بيروت. ط 1.
- الزمن في الشعر الجاهلي. د. عبدالعزيز محمد شحادة. دار الكندي للنشر والتوزيع . الأردن. 1995م.
- السرد والظاهرة الدرامية. علي بدر تميم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط/1.
- شرح ديوان الهذليين. أبو سعيد السكري ، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مطبعة المدني، القاهرة، ط2 / 1425 هـ.
- شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي . محمد محي الدين عبدالحميد، الطبعة الثالثة، 1384هـ، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة.
- الشعر الجاهلي (دراسة في منازع الشعراء). الدكتور محمد أبو موسى. مكتبة وهبة. مصر. ط1.
- الشعر العربي المعاصر. الدكتور عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت ط3، 1981م.
- الشعر العربي بين الجمود والتطور. محمد عبدالعزيز الكفراوي. دار القلم. بيروت.
- شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي. تأليف د.أحمد كمال زكي. دار الكاتب العربي. القاهرة. 1969م.
- شعر زهير بن أبي سُلمى . صنعه الأعلم الشنتمري، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة . منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت. ط3 ، 1980م.
- شعر عروة ابن الورد العبسي. صنعة أبي يعقوب بن إسحاق السكيت. تحقيق محمد فؤاد نعناع. القاهرة. ط/1.
- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي. د. يوسف خليف، دار المعارف، القاهرة، ط/4.
- شعراء الصعاليك. منهجه وخصائصه. د. عبدالحليم حنفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1987 م.

- شعراء أمويون. تحقيق: نوري حمودي القيسي، عالم الكتب، ط١/ ١٤٠٥هـ
- شعراء مقلون. الدكتور حاتم صالح الضامن، عالم الكتب. لبنان. بيروت. ط/١٤٠٧هـ.
- شعرنا القديم والنقد الجديد. د. وهب أحمد رومية، عالم المعرفة، الكويت، شوال ١٤١٦ هـ.
- شعرية المكان في الرواية الجديد ة. خالد حسين حسين، كتاب الرياض. العدد (٨٣) أكتوبر ٢٠٠٠م.
- طبقات فحول الشعراء. محمد بن سلام، قرأه وشرحه وعلق عليه محمود محمد شاكر. الناشر دار المدني بجدة. د.ت
- طرائق تحليل القصة. الصادق قسومة، دار الجنوب للنشر، تونس. ط/٢٠٠٠م.
- ظاهرة الزمن في الشعر العربي القديم. نضال دكاش. دار الحداثة. لبنان. ط١/٢٠٠٦م.
- العذل في الشعر الجاهلي. د.حسني عبدالجليل يوسف.مكتبة الآداب.مصر. ١٩٨٩م
- العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، د. مي يوسف خليف، دار الثقافة للنشر والتوزيع.
- عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي. تأليف سعيد الأيوبي. مكتبة المعارف. الرباط. المغرب. ١٩٨٦ م.
- العين، لأبي عبدالرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق الدكتور مهدي المخزومي والدكتور ابراهيم السامرائي، دار الرشيد، بغداد ، ط/ ١٩٨٠م.
- الغزل في العصر الجاهلي. أحمد محمد الحوفي. دار نهضة مصر، القاهرة، ط/ ٣.
- الفروق اللغوية. أبوهلال العسكري. تحقيق: محمد إبراهيم سليم. دار العلم والثقافة. القاهرة. ١٩٩٨ م.
- فن الأدب. توفيق الحكيم، مكتبة الآداب، مصر. د.ت.
- فن القصة القصيرة. د. رشاد رشدي.مكتبة الأنجلو المصرية. مصر. ط/٢. ١٩٦٤م.
- فن القصة. د. محمد يوسف نجم. دار الثقافة. بيروت. الطبعة العاشرة. ١٩٨٩م.
- في الشعر الإسلامي والأموي. د. عبدالقادر القط، دار المعارف، القاهرة.
- قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي. موسى ربابعة. دار الكندي. الأردن ط١/٢٠٠١م.
- قراءة في الأدب القديم. الدكتور محمد محمد أبو موسى. مكتبة وهبة. مصر. ط/٢.

- القصة الشعرية في العصر الحديث. د. عزيزة مريدن، دار الفكر، ط١/، ١٩٨٤ م.
- قضايا الإنسان فـي الأدب المسرحي المعاصر. عز الدين إسـماعيل، دار الفكر العربـي. ط٢، ١٩٦٨م.
- قضايا المصطلح البلاغي. الدكتور محمد بن علي الصامل. كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع. السعودية. ط١، ١٤٢٨هـ.
- قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، لصلاح صالح، شرقيات، القاهرة. ط١، ١٩٩٧م.
- لسان العرب. ابن منظور، دار صادر، لبنان. ط ٣، ١٤١٤هـ.
- لغة الحوار في القرآن. د. فوز نزال، الجوهرة للنشر والتوزيع، الأردن. ط١، ١٤٢٤هـ.
- متعة تذوق الشعر. د. أحمد درويش. دار غريب. القاهرة، مصر.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. لابن الأثير. ت: محمد محي الدين عبدالحميد. المكتبة العصرية. لبنان. ط/١٤١١هـ.
- مجمع الأمثال. لأبي الفضل أحمد الميداني، تحقيق وتعليق سعيد محمد الفحام، دار الفكر، لبنان، ١٤٢٢هـ، ط٢.
- المطول في شرح تلخيص المفتاح. سعد الدين التفتازاني. المكتبة الأزهرية للتراث. مصر.
- مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي ، الدكتور أنور أبو سويلم، دار عمار، الأردن، ط/١٤١٠هـ.
- المعجم الأدبي. تأليف جبّور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت ط٢، ١٩٨٤م.
- معجم الشعراء الجاهليين. د.عزيزة بابتي. دار صادر.بيروت ط١/ ١٩٩٨م.
- معجم الشعراء المخضرمين والأمويين. د.عزيزة بابتي. دار صادر. بيروت.
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. د. أحمد مطلوب. مكتبة لبنان ناشرون. لبنان. ط٢/ ٢٠٠٠م.
- المعجم الوسيط. مجمع اللغة العربية، مصر، مكتبة الشروق الدولية. ط٤، ١٤٢٥هـ.
- معجم ما استعجم. أبي عبيد عبدالله بن عبدالعزيز البكري. حققه:د.جمال طلبه. دار الكتب العلمية. بيروت.ط:١. ١٤١٨هـ.

- معجم مقاييس اللغة. لابن فارس، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، إيران، ط٢، ١٣٨٩.
- المفضليات. المفضل الضبي، تحقيق: أحمد محمد شاكر، عبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة ، ط٥.
- من لغات العرب لغة هذيل: د. عبدالجواد الطيب ، دط، دت.
- موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي. محمد زكي العشماوي. دار النهضة العربية للطباعة والنشر. بيروت. ط١٩٨١م.
- النار في الشعر وطقوس الثقافة. د.جريدي المنصوري، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١/٢٠٠٢م.
- النقد الأدبي الحديث. د.محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، مصر.
- هذيل في جاهليتها وإسلامها. د. عبدالجواد الطيب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٢ م.
- الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر، رشيدة مهران، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية. ط١ ، ١٩٧٩م.
- وحدة القصيدة في الشعر العربي. د. حياة جاسم محمد. دار العلوم، الرياض، ١٤٠٦ ط/ ٢.
- وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، نوري حمودي القيسي، مؤسسة دار الكتب، العراق. ط/١٣٩٤هـ.

ثانياً : الرسائل الجامعية .

- الإنشاء ومواقعه في شعر هذيل. إعداد الطالب سعيد بن طيب المطرفي. رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراة في البلاغة والنقد. نوقشت عام ١٤٢٤- ١٤٢٥هـ. جامعة أم القرى بمكة المكرمة.
- الحوار في الشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي. للباحث عبدالرحمن بن عبدالعزيز الفايز، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية. نوقشت عام ١٤٢٥هـ.
- الشخصية في قصص الأمثال العربية (دراسة نقدية) . إعداد الطالب ناصر بن صالح الحجيلان. رسالة ماجستير. جامعة الملك سعود، قسم اللغة العربية وآدابها. عام ١٤١٩هـ.
- شعر ساعدة بن جؤية الهذلي دراسة وتحقيق . للباحثة ميساء قتلان. رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآداب بجامعة دمشق. نوقشت عام/ ١٤٢٤هـ.
- ظاهرة عذل الشاعر في الشعر العربي القديم حتى نهاية العصر الأموي، أسماء بنت عبدالله الزيد. رسالة ماجستير. جامعة أم القرى. نوقشت عام ١٤٢٤-١٤٢٥هـ.
- النزعة القصصية في شعر الهذليين. للباحثة أسماء عبدالمطلوب نوري السيد، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب بجامعة أم القرى. نوقشت عام ١٤٢٣هـ.

ثالثًا: الدوريات والمجلات.

- اشتيار العسل عند الشعراء الهذليين. الدكتور عالي القرشي. مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها. المجلد: ١٨، العدد: (٣٦). ربيع الأول ١٤٢٧هـ.
- جماليات الالتفات. د.عزالدين إسماعيل، بحث ضمن كتاب: (قراءة جديدة لتراثنا النقدي). النادي الأدبي الثقافي بجدة. السعودية. ١٤١٠هـ.
- فاعلية المكان في بناء القصيدة عند ذي الرمة. د.أمل نصير. مجلة جامعة الملك سعود م١٥، الآداب(٢).
- مشكلة المكان الفني، يوري لوتـمان، ت: سيزا قاسم دراز . مجلة البلاغة المقارنة "ألف" ع٦، ربيع ١٩٨٦م.
- مشهد النحل في شعر الهذليين. الدكتور جريدي سليم المنصوري. مجلة كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر في القاهرة، مصر، العدد الحادي والعشرون، الجزء الأول/ ١٤٢٤هـ.

الفِهرس

الفهرس

الموضوع	الصفحة
التمهيد	١٠
المبحث الأول: مفهوم الحوار ووظائفه	١١
المبحث الثاني: الحوار في الشعر العربي القديم إلى العصر الأموي	٣٤
الفصل الأول: الحوار وعلاقاته السردية في شعر الهذليين	٤٤
المبحث الأول: علاقة الحوار بالحدث	٤٨
المبحث الثاني : علاقة الحوار بالمكان والزمان	٨٨
المبحث الثالث: علاقة الحوار بالشخصية	١٣٧
الفصل الثاني: الحوار وتشكلاته الفنية في شعر الهذليين	١٥٨
المبحث الأول: الحوار وبناء النص الشعري	١٦٠
المبحث الثاني : الحوار والملامح الأسلوبية	١٧٧
المبحث الثالث: دراسة تحليلية لنماذج مختارة	٢٢٥
الخاتمة	٢٤٦
المصادر والمراجع	٢٥٠
الفهرس	٢٦١